

36, 2009

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

*FILOLOGIA Antica e Moderna*

**FILOLOGIA**  
ANTICA E MODERNA

XIX, 36  
2009



€ 25,00

*Rubbettino*





Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA  
ANTICA E MODERNA

XIX, 36  
2009

*PUBBLICATO CON CONTRIBUTI FINANZIARI  
DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA  
E DELLA FONDAZIONE CARIME DI COSENZA*

*DIRETTORE*

NICOLA MEROLA

*COMITATO SCIENTIFICO*

Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), John Freccero (New York University), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Heinrich von Staden (Princeton University)

*IN REDAZIONE*

FRANCESCO IUSI, MONICA LANZILLOTTA

*DIRETTORE RESPONSABILE*

NUCCIO ORDINE

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI*

MARINA DATTOLA, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

# FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

36, 2009

## **Fabrizio Feraco**

- p. 5 *Gli amori delle palme nella tradizione letteraria greca e latina*

## **Carmela Laudani**

- p. 39 *Caratteri e funzione del personaggio di Falerno (Sil. 7, 157-216)*

## **Nicola Merola**

- p. 65 *Altre occasioni universitarie*

## **Ivan Pupo**

- p. 93 *Spolverando la carta stagionata. Il «Mondo nuovo» di Leonardo Sciascia*

## **Nunzia Palmieri**

- p. 129 *La scrittura e il corpo. Appunti su La paga del sabato di Beppe Fenoglio*

## **Giulia Pellegrino**

- p. 155 *Echi sveviani in L'odore del sangue di Goffredo Parise*

## **Elena Porciani**

- p. 185 *Il moto perpetuo del racconto in Narratori delle pianure di Gianni Celati*

## **Matteo Martelli**

- p. 197 *Il corpo in ascolto. Sulle voci (ri)portate di Antonio Tabucchi*

## **Recensioni**

- p. 219 **Beatrice Larosa** (P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, a cura di L. Piazzì)
- p. 222 **Anna Guzzi** (Giuseppe Savoca, *Leopardi. Profilo e studi*)
- p. 226 **Marina Dattola** (Marino Moretti-Bonaventura Tecchi, *Carteggio 1929-1968*, a cura di A. Raffaelli)

- p. 229 **Marco Gatto** (Guido Liguori e Pasquale Voza, *Dizionario gramsciano 1926-1937*)
- p. 234 **Monica Lanzillotta** (*Leonida Répaci. Una lunga vita nel secolo breve*, con *Presentazione* di G. Bova, a cura e con *Introduzione* di S. Salerno)
- p. 239 **Monica Lanzillotta** (*Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*, a cura e con *Introduzione* di E. Catalano)
- p. 245 **Angela Francesca Gerace** (Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*)

Fabrizio Feraco

## Gli amori delle palme nella tradizione letteraria greca e latina

Il tema degli amori delle palme ha una storia molto lunga, che parte da Erodoto e arriva fino all'età tardoantica e oltre (è ancora presente in epoca bizantina). Lo storico di Alicarnasso si sofferma sul processo di impollinazione artificiale cui sono sottoposte le palme della regione di Babilonia: cfr. Hdt. 1, 193, 5 τοὺς (*scil.* φοίνικες) συκέων τρόπον θεραπεύουσι τὰ τε ἄλλα καὶ φοινίκων τοὺς ἔρσηνας Ἕλληνες καλέουσι, τούτων τὸν καρπὸν περιδέουσι τῆσι βαλανηφόροισι τῶν φοινίκων, ἵνα πεπαίνη τέ σφι ὁ ψῆν τὴν βάλανον ἐσδύνων καὶ μὴ ἀπορρέη ὁ καρπὸς τοῦ φοίνικος· ψῆνας γὰρ δὴ φέρουσι ἐν τῷ καρπῷ οἱ ἔρσηνες, κατὰ περ δὴ οἱ ὄλονθοι.<sup>1</sup> Gli elementi di maggior rilievo presenti nella descrizione di Erodoto, e che ritroveremo, in parte, anche in autori successivi, sono il confronto con il processo di impollinazione dei fichi e la distinzione di sesso delle palme. A proposito di quest'ultimo aspetto, va detto che lo storico parla espressamente di palme di sesso maschile (φοινίκων τοὺς ἔρσηνας), il cui frutto viene legato attorno alle palme che producono datteri (τῆσι

<sup>1</sup> «Coltivano le palme alla maniera dei fichi e, per altro, i Greci definiscono di sesso maschile le palme, il cui frutto legano attorno a quelle che producono datteri, affinché il cinipe, penetrando nel dattero, lo faccia maturare e il frutto della palma non cada; infatti le palme di sesso maschile portano nel frutto cinipi, come i fichi selvatici» (mia è la traduzione dei brani in lingua greca).

βαλανηφόροισι τῶν φοινίκων): queste ultime sono evidentemente quelle di sesso femminile. Il fine dell'impollinazione artificiale delle palme, di cui parla Erodoto, è che il loro frutto giunga a maturazione e non cada.

L'associazione tra il processo di impollinazione delle palme e quello dei fichi si trova anche in Teofrasto (che, tra l'altro, si occupa, in *C.P.* 2, 9, 5-8, della caprificazione<sup>2</sup>): cfr. *Thphr. H.P.* 2, 8, 1 Ἀποβάλλει δὲ πρὸ τοῦ πέψαι τὸν καρπὸν [...] μάλιστα δὴ πάντων συκῆ καὶ φοῖνιξ, πρὸς ἃ καὶ τὰς βοηθείας ζητοῦσι· ὅθεν καὶ ὁ ἔρινασμός (qui si accenna agli interventi adottati dall'uomo per evitare che il frutto del fico e della palma cada prima di giungere a maturazione). Ha quindi inizio la descrizione della caprificazione (2, 8, 1-3), alla quale segue quella riguardante l'impollinazione artificiale delle palme, per la quale cfr. *H.P.* 2, 8, 4 Τοῖς δὲ φοῖνιξιν αἰ (scil. βοήθειαι) ἀπὸ τῶν ἄρρένων πρὸς τοὺς θήλεις· οὗτοι γὰρ εἰσιν οἱ ἐπιμένειν ποιοῦντες καὶ ἐκπέττειν, ὃ καλοῦσι τινες ἐκ τῆς ὁμοιότητος ὀλυνθάξειν. Γίνεται δὲ τόνδε τὸν τρόπον."Οταν ἀνθῆ τὸ ἄρρεν, ἀποτέμνουσι τὴν σπάθην ἐφ' ἧς τὸ ἄνθος εὐθύς ὥσπερ ἔχει, τὸν τε χυτὸν καὶ τὸ ἄνθος καὶ τὸν κοινορτὸν κατασειοῦσι κατὰ τοῦ καρποῦ τῆς θηλείας· κἂν τοῦτο πάθη, διατηρεῖ καὶ οὐκ ἀποβάλλει. Φαίνεται δ' ἀμφοῖν (scil. per il fico e per la palma) ἀπὸ τοῦ ἄρρενος τοῖς θήλεσι βοήθεια γίνεσθαι· θῆλυ γὰρ καλοῦσι τὸ καρποφόρον· ἀλλ' ἡ μὲν οἶον μίξις· ἡ δὲ κατ' ἄλλον τρόπον.<sup>3</sup> In Teofrasto è ancora più esplicita, rispetto ad

<sup>2</sup> Si tratta dell'impollinazione e fecondazione dei fiori femminili del fico domestico mediante il polline dei fiori maschili del fico selvatico, detto anche caprifico.

<sup>3</sup> «Per quanto riguarda le palme, sono quelle di sesso maschile che portano aiuto a quelle di sesso femminile. Le palme maschio infatti fanno in modo che il frutto rimanga e maturi, processo che alcuni chiamano, per analogia con quello dei fichi, caprificazione. Si verifica in questo modo. Quando fiorisce la palma maschio, tagliano il ramo sul quale si trova il fiore così com'è e scuotono la lanugine, il fiore e la polvere sul frutto della palma femmina; se subisce questo processo, conserva e non perde il frutto. Sembra che in entrambi i casi sia il maschio a giungere in soccorso delle femmine; chiamano infatti femmina quella che porta il frutto: ma, nel caso della palma, si tratta di una sorta di accoppiamento, mentre, nel caso del fico, il processo si verifica in altra maniera» (cfr. anche *Thphr. C.P.* 2, 9, 15). Per una visione di insieme del tema dell'impollinazione delle palme nelle opere botaniche di Teofrasto rimando a G. Wöhrle, *Theophrasts Methode in seinen botanischen Schriften*, Amsterdam, B. R. Grüner, 1985, pp. 57-62.

Erodoto, la distinzione di sesso delle palme (Τοῖς δὲ φοίνιξιν αἱ ἀπὸ τῶν ἄρρένων πρὸς τοὺς θήλεις);<sup>4</sup> inoltre, Teofrasto non fa riferimento al cinipe per il processo di impollinazione, al contrario di quanto leggiamo nello storico di Alicarnasso, in cui la presenza di questo elemento deriva da confusione con la caprificazione (cosa impensabile per il peripatetico di Ereso, esperto di botanica; occorre anche dire che il tema della caprificazione era già stato affrontato nell'ambito del Peripato da Aristotele<sup>5</sup>): l'autore dell'*Historia plantarum* afferma che, quando fiorisce la palma maschio, viene tagliato il ramo su cui si trova il fiore e vengono scossi sul frutto della palma femmina,<sup>6</sup> oltre al fiore stesso, lanugine e polvere (τόν τε χροῦν καὶ τὸ ἄνθος καὶ τὸν κοινορτόν). Il fine del processo di impollinazione delle palme è che il loro frutto non cada: così sia in Erodoto (μὴ ἀπορρέη ὁ καρπὸς τοῦ φοίνικος) che in Teofrasto (κἂν τοῦτο πάθῃ, διατηρεῖ καὶ οὐκ ἀποβάλλει [Erodoto aggiunge che il cinipe, penetrando nel dattero, lo fa anche maturare]). Da notare, inoltre, che Teofrasto afferma che la palma femmina è chiamata καρποφόρον;<sup>7</sup> Erodoto sottolinea che il frutto delle palme maschio viene legato alle palme che portano datteri (τῆσι βαλανηφόροισι τῶν φοινίκων), a dimostrazione del fatto che

<sup>4</sup> Secondo M. Negbi, *Male and Female in Theophrastus's Botanical Works*, «Journ. Hist. Biol.» XXVIII, 1995, p. 318 (cfr. anche pp. 322 e 331) la palma è la sola pianta per la quale Teofrasto usa i termini 'maschio' e 'femmina' in senso moderno; questi epiteti sono adoperati anche per altre piante, ma per sottolinearne le differenze. Di diverso avviso è C. Gorm Tortzen, *Male and Female in Peripatetic Botany*, «Class. et Med.» XLII, 1991, pp. 81-110, secondo cui neanche il processo di impollinazione della palma e del fico condusse ad acquisire, nei Peripatetici e quindi anche in Teofrasto, il concetto di distinzione di sesso nelle piante; in particolare, Gorm Tortzen osserva: «[...] it is evident that 'male/female' is not a term of sexuality in plants; it is a diaphora used in the classification of trees and plants. It is also obvious that it was commonly used before Theophrastus» (p. 96); cfr. Aristot. *G.A.* 1, 1, 715b 19-25.

<sup>5</sup> Cfr. Aristot. *H.A.* 5, 32, 557b 25-31.

<sup>6</sup> In realtà, come si nota in Théophraste, *Recherches sur les plantes*, I (livres I-II), texte établi et traduit par S. Amigues, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 143 n. 17, si tratta non dei frutti ma dei fiori (Teofrasto commette questo errore in altri due luoghi dell'*Historia plantarum* [cfr. 1, 13, 5 e 2, 6, 6]); ma già Erodoto faceva riferimento, in maniera errata, al frutto della palma femmina.

<sup>7</sup> Cfr. Thphr. *H.P.* 2, 6, 6 διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων, καθὰ ὁ μὲν ἄρρην ἄνθος πρῶτον φέρει ἐπὶ τῆς σπάθης, ἡ δὲ θήλεια καρπὸν εὐθὺ μικρόν.

nello storico queste ultime sono da considerarsi le palme di sesso femminile.<sup>8</sup>

Certo, la descrizione teofrastea del processo di impollinazione delle palme, come, del resto, quella erodotea, ha ancora un carattere prettamente scientifico; c'è tuttavia un elemento nuovo che risulta particolarmente interessante: Teofrasto definisce il rapporto tra palma maschio e palma femmina 'una sorta di accoppiamento' (ἡ μὲν οἶον μῦξις), mentre altra cosa è la caprificazione (ἡ δὲ κατ' ἄλλον τρόπον). Il termine μῦξις indica l'unione intima, di carattere sessuale, ed è singolare il fatto che qui sia riferito a piante, in quanto è spesso adoperato in riferimento ad uomini (cfr., ad es., Hdt. 1, 203, 2; Plat. Leg. 773d; Aristot. G.A. 2, 7, 746b 22) e talora è detto di animali (cfr., ad es., Anacr. 117, 2 G.; Plut. *Moralia* 990d).<sup>9</sup>

Delle palme non poteva non occuparsi nel mondo latino Plinio il Vecchio, che, nella sua opera enciclopedica, riserva un notevole spazio alla botanica; dedica in particolare all'albero della palma e ai suoi frutti una parte del XIII libro della *Naturalis historia* (cfr. nat. 13, 26-

<sup>8</sup> Cfr. anche Thphr. *H.P.* 3, 8, 1; circa i rapporti tra Erodoto e Teofrasto sull'impollinazione delle palme cfr. M. Negbi, *Male and Female* cit., p. 322: «Theophrastus, who most probably read Herodotus, changed the homology between fig and date into analogy»; in nota (p. 322, n. 24) da un lato critica S. Amigues, Théophraste, *Recherches* cit., p. XXIII, che non considera Erodoto fonte di Teofrasto, il quale avrebbe ricavato notizie sulla coltivazione della palma dallo storico Callistene di Olinto, dall'altro sottolinea che le analogie tra Erodoto e Teofrasto sono troppo evidenti per essere trascurate e che anche altrove sono ravvisabili.

<sup>9</sup> All'ambiente peripatetico verisimilmente risale un trattato dal titolo *De plantis* di dubbia attribuzione aristotelica (cfr. E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Aristoteles und die alten Peripatetiker, II Teil [II Abteilung], Leipzig 1921<sup>4</sup> [rist. anast. Hildesheim-Zürich-New York 1990], Olms, pp. 98-99, n. 1), opera che venne dapprima tradotta in arabo e poi in latino; il testo greco che possediamo è una traduzione della versione latina di età medievale (cfr. Aristotle, *Minor Works*, with an English Translation by W. S. Hett, Cambridge Mass., Loeb, 1936 [rist. anast. 1980], p. 141). In questa opera si parla del processo di impollinazione delle palme (cfr. 1, 6, 821a 13-23). Sono qui presenti elementi di somiglianza sia con la descrizione di Erodoto che con quella di Teofrasto. Comune a tutti e tre è, da un lato, la distinzione di sesso delle palme e, dall'altro, la finalità dell'impollinazione artificiale, che consiste nel fatto che i frutti maturino e non cadano. A differenza di Erodoto e di Teofrasto, l'autore del *De plantis* sostiene che la palma maschio emana un buon profumo; al riguardo, viene detto che, se un soffio di vento favorisce il propagarsi del profumo dalla palma maschio alla femmina, i frutti maturano allo stesso modo in cui ciò avviene grazie al processo di impollinazione artificiale.

50). Naturalmente, in questa sezione, Plinio tratta anche del processo di impollinazione: cfr. *nat.* 13, 34-35 *Cetero sine maribus non gignere feminas sponte edito nemore confirmant circaque singulos plures nutare in eum pronas blandioribus comis. Illum erectis hispidum adflatu visuque ipso et pulvere etiam reliquas maritare; huius arbore excisa viduvio sterilesce feminas. Adeoque est veneris intellectus, ut coitus etiam excogitatus sit ab homine, e maribus flore ac lanugine, interim vero tantum pulvere, insperso feminis.* Anche Plinio distingue tra palme di sesso maschile e palme di sesso femminile; anzi, poco prima, afferma che in nessuna altra pianta è più evidente questa distinzione (cfr. *Plin. nat.* 13, 31 *Arboribus, immo potius omnibus quae terra gignat herbisque etiam, utrumque esse sexum diligentissimi naturae tradunt, quod in plenum satis sit dixisse hoc in loco, nullis tamen arboribus manifestius*). Come già Erodoto e Teofrasto, anche l'autore della *Naturalis historia* attribuisce alla palma femmina la capacità di produrre frutti, come si evince dall'espressione *gignere feminas*. Occorre dire che Plinio parla di due processi di impollinazione: uno naturale e uno artificiale. La descrizione del processo di impollinazione naturale risulta particolarmente suggestiva: l'atto della fecondazione viene rappresentato attraverso l'immagine di più palme di sesso femminile che si piegano, ondeggiando con le loro chiome carezzevoli, verso una singola palma di sesso maschile. Nel termine *blandioribus* è contenuta sia l'immagine concreta delle chiome delle palme femmina che accarezzano la palma maschio, sia l'idea di un vero e proprio momento di seduzione.<sup>10</sup> L'aggettivo *blandus* è infatti sovente adoperato in contesto erotico (più volte lo si trova nei poeti elegiaci<sup>11</sup>); è anche usato, sempre in ambito amoroso, in riferimento a parti del corpo, e in questa tipologia si potrebbe far rientrare l'espressione pliniana

<sup>10</sup> È interessante notare come, a proposito della pietra chiamata *sandastros*, Plinio non solo operi una distinzione di sesso, ma ancora una volta utilizzi l'aggettivo *blandus* in riferimento alla pietra femmina: cfr. *nat.* 37, 101 [...] *mares austeritas distinguat et quidam vigor adposita tinguens; Indicae quidem etiam hebetare visus dicuntur. Blandior feminis flamma, allucens magis quam accendens.*

<sup>11</sup> Cfr. R. Pichon, *Index verborum amatoriorum*, Paris, Hachette 1902 (rist. anast. Hildesheim, G. Olms, 1966), p. 94.

*blandioribus comis*, detta delle chiome delle palme femmina: cfr., ad es., *Ov. am.* 1, 7, 42 *et collum blandi dentis habere notam*; 11, 14 *Cetera fert blanda cera notata manu*; *Tib.* 1, 6, 1 *Semper [...] blandos offers (scil. Amor) mihi vultus*. Anche il verbo *nutare* può rimandare ad un contesto amoroso; il Pichon, nel suo *Index* di termini appartenenti al campo semantico dell'amore nei poeti elegiaci, a proposito del sostantivo *nutus*, osserva: «signa sunt quae amantes mittunt sibi invicem capite moto».<sup>12</sup> Al movimento delle palme di sesso femminile, che, prona, ondeggiando verso la palma maschio, si contrappone la staticità di quest'ultima, che le feconda, stando con la sua chioma dritta, per mezzo di esalazioni, della vista e della polvere (*adflatu visuque ipso et pulvere*).<sup>13</sup> Dunque, il fine di questo rapporto tra palme di diverso sesso è la fecondazione, alla quale Plinio si riferisce mediante il verbo *maritare*, che proprio l'autore della *Naturalis historia* ha adoperato per la prima volta col significato di 'fecondare' in riferimento al mondo vegetale.<sup>14</sup>

Se viene tagliato l'albero della palma maschio, le palme di sesso femminile divengono sterili. Di particolare interesse è il termine *viduvio*, che è congettura formulata da Sillig nella sua edizione pliniana (II, Hamburgi et Gothae 1852), a fronte di varie lezioni presenti nei codici (cfr. *uidi uuio R<sup>s</sup>; uid...o M; biduuio po F<sup>1</sup>; biduuio post D [?]; biduo post E; biduo con successiva lacuna fino a lanugine a; bidubias post F<sup>2</sup>; uiduas post v*); simile a quella di Sillig è la congettura *viduvio post* avanzata da von Jan nella sua edizione della *Naturalis historia* (II, Lipsiae 1856). La proposta di *emendatio* di Sillig è senza dubbio degna di considerazione, sia perché paleograficamente verisimile, sia perché il termine *viduvio* bene si inserisce nel contesto del luogo pli-

<sup>12</sup> Cfr. R. Pichon, *Index cit.*, p. 218, che rimanda a vari esempi, tra i quali ci limitiamo a citare *Tib.* 1, 2, 21.

<sup>13</sup> È da notare come il motivo delle esalazioni, che promanano dalla palma maschio, possa essere messo in connessione con quello del buon profumo, caratteristica sempre della palma maschio, di cui si parla nel *De plantis* pseudoaristotelico e che è qui considerato, grazie alla concomitante azione del vento, un mezzo di fecondazione della palma femmina (cfr. *supra* n. 9).

<sup>14</sup> Cfr. *ThL* VIII 403, 20ss.; cfr. anche *Plin. nat.* 16, 93 *Hoc (scil. vento favonio) maritatur vivescentia e terra...*

niano, in cui la palma maschio svolge il ruolo del marito (non a caso è adoperato poco prima il verbo *maritare*), la cui mancanza, dunque, determina uno stato di ‘vedovanza’.

Nella descrizione del processo di impollinazione artificiale, Plinio risente della fonte teofrastea<sup>15</sup>: cfr. Thphr. *H.P.* 2, 8, 4 “Ὅταν ἀνθῆ τὸ ἄρρεν [...] τὸν τε χνοῦν καὶ τὸ ἄνθος καὶ τὸν κοιρορτὸν κατασειούσι κατὰ τοῦ καρποῦ τῆς θηλείας e *Plin. nat.* 13, 35 *Adeoque est veneris intellectus, ut coitus etiam excogitatus sit ab homine, e maribus flore ac lanugine, interim vero tantum pulvere, insperso feminis.* Anche se in ordine differente, è tuttavia chiaro che i termini pliniani *flore*, *lanugine* e *pulvere* corrispondono a τὸ ἄνθος, τὸν [...] χνοῦν e τὸν κοιρορτὸν di Teofrasto (Plinio precisa che talora è sufficiente anche solo la polvere). Da notare che Teofrasto adopera il verbo κατασειούσι, che indica l’atto di scuotere lanugine, fiore e polvere dal ramo fiorito della palma maschio sul frutto della palma femmina; in Plinio, tramite il verbo *insperso*, viene piuttosto sottolineato l’atto di cospargere questi elementi che provengono dalla palma maschio sulla palma di sesso femminile. Da notare, inoltre, la corrispondenza tra μῆξις di Teofrasto e *coitus* di Plinio.<sup>16</sup> Questo termine è adoperato in

<sup>15</sup> Teofrasto è espressamente citato da Plinio come fonte del XIII libro della sua opera nell’indice generale della *Naturalis historia* che ne costituisce il primo libro (per l’influenza teofrastea sulla sezione dedicata da Plinio alle palme cfr. Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, livre XIII, texte établi, traduit et commenté par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 7). J. G. Sprengel (*De ratione, quae in historia plantarum inter Plinium et Theophrastum intercedit*, Marburg, Typis Friederici Typographi Academici, 1890, p. 62) non crede ad un diretto utilizzo dell’*Historia plantarum* da parte di Plinio; anche nei luoghi in cui è fatta esplicita menzione del nome di Teofrasto, lo studioso ritiene che si debba pensare ad una fonte intermedia. H. Rommel (*Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilleus Tatios*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1923, p. 68) ritiene che Plinio, per la sezione sulle palme, si sia rifatto a Teofrasto o a Giuba; anche A. Steier, *Phoenix*, «RE» XX (1), 1960, col. 396 pensa che la descrizione pliniana degli amori delle palme possa risalire a Giuba, citato da Plinio poco prima (cfr. *nat.* 13, 34) a proposito dei datteri che si producono presso gli Arabi Sceniti. A mio giudizio, almeno nel caso da noi preso in considerazione, nonostante le differenze, appare piuttosto evidente che l’autore della *Naturalis historia* abbia avuto presente la fonte teofrastea.

<sup>16</sup> In *Plin. nat.* 13, 29, a proposito delle palme selvatiche, leggiamo: *Quas silvestres (scil. palmas) intellegi necesse est, incerta tamen libidine etiam mitioribus se miscent*; è qui applicato alle palme il verbo *miscent*, che, dal punto di vista formale, è strettamente connesso col termine greco μῆξις.

riferimento a piante da Plinio anche in *nat.* 17, 11 e 103 (in quest'ultimo caso col significato di 'innesto'); per quanto riguarda le palme, evidentemente indica l'atto della fecondazione. Interessante è anche l'espressione *veneris intellectus*: il termine *venus* può essere qui considerato sinonimo di *coitus*;<sup>17</sup> ma una particolare attenzione merita il sostantivo *intellectus*, mediante il quale si attribuisce alle palme una percezione consapevole del rapporto amoroso, come se in ciò operasse la facoltà tipicamente umana del comprendere.

Il motivo degli amori delle palme ricompare nel romanzo di Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, datato alla seconda metà del II secolo d.C.:<sup>18</sup> cfr. Ach. Tat. 1, 17, 3-5 (ci troviamo nell'ambito di una digressione sul potere di Eros nella natura) Περὶ δὲ φυτῶν λέγουσι παῖδες σοφῶν· καὶ μῦθον ἔλεγον <ἄν> τὸν λόγον εἶναι, εἰ μὴ καὶ παῖδες ἔλεγον γεωργῶν. Ὁ δὲ λόγος· ἄλλο μὲν ἄλλου φυτὸν ἐρᾶν, τῷ δὲ φοίνικι τὸν ἔρωτα μᾶλλον ἐνοχλεῖν. Λέγουσι δὲ τὸν μὲν ἄρρενα τῶν φοινίκων, τὸν δὲ θήλυ. Ὁ ἄρρην οὖν τοῦ θήλεος ἐρᾶ· κἂν ὁ θήλυς ἀπωκισμένος εἴη τῇ τῆς φυτείας στάσει, ὁ ἐραστῆς ὁ ἄρρην αὐαίνεται. Συνήσιν οὖν ὁ γεωργὸς τὴν λύπην τοῦ φυτοῦ, καὶ εἰς τὴν τοῦ χωρίου περιωπὴν ἀνελθὼν ἐφορᾶ ποῦ νένευκε· κλίνεται γὰρ εἰς τὸ ἐρώμενον. Καὶ μαθὼν θεραπεύει τοῦ φυτοῦ τὴν νόσον· πτόρθον γὰρ τοῦ θήλεος φοίνικος λαβὼν εἰς τὴν τοῦ ἄρρενος καρδίαν ἐντίθησι. Καὶ ἀνέψυξε μὲν τὴν ψυχὴν τοῦ φυτοῦ, τὸ δὲ σῶμα ἀποθνήσκον πάλιν ἀνεζωπύρησε καὶ ἐξανέστη, χαίρον ἐπὶ τῇ τῆς ἐρωμένης συμπλοκῇ. Καὶ τοῦτό ἐστι γάμος φυτοῦ.<sup>19</sup> La descri-

<sup>17</sup> Cfr. J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth, 1987<sup>2</sup>, pp. 188-189; su *venus* cfr. anche R. Pichon, *Index cit.*, pp. 289-290.

<sup>18</sup> Sul problema della datazione di questo romanzo, cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, Introduzione, traduzione e note a cura di F. Ciccolella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 45-46.

<sup>19</sup> «Delle piante parlano i saggi; e si potrebbe dire che narrano una favola, se non la raccontassero anche i contadini. Questo si narra: una pianta si innamora di un'altra, ma la passione amorosa inquieta maggiormente la palma. Dicono che le palme sono maschili e femminili. Il maschio, dunque, si innamora della femmina; qualora quest'ultima sia stata trapiantata lontano dal luogo della piantagione, il maschio innamorato si secca. Di conseguenza, l'agricoltore comprende il dolore della pianta e, salito sul punto di osservazione di quel luogo, osserva in quale direzione si piega; si volge infatti verso l'oggetto del suo amore. Avendolo appreso, cura la malattia della pianta; infatti, dopo aver preso un germoglio

zione degli amori delle palme nel romanzo di *Leucippe e Clitofonte* è molto suggestiva; in essa l'aspetto puramente scientifico e botanico del fenomeno viene quasi messo da parte, dal momento che subentrano categorie più specificamente umane. Anche Achille Tazio, dopo aver detto che esiste l'amore tra piante e che, specie per la palma, esso è fonte di inquietudine, parte dalla considerazione che esistono palme di sesso maschile e palme di sesso femminile (Λέγουσι δὲ τὸν μὲν ἄρρενα τῶν φοινίκων, τὸν δὲ θήλυον). La vicenda dell'amore delle palme è qui narrata dal punto di vista della palma maschio, che si innamora della femmina.<sup>20</sup> Esattamente come nella tradizione romanzesca, è presente il motivo della separazione degli amanti: la palma femmina è lontana e ciò fa sì che la palma maschio, innamorata, si secchi. A questo punto interviene l'agricoltore, che, comprendendo la situazione, osserva verso quale direzione si piega la palma innamorata, innestando nel suo cuore un germoglio della palma femmina. La narrazione si conclude con la definizione di γάμος dell'avvenuta unione tra palme di diverso sesso. Anche in Achille Tazio, pur essendo trascurato l'aspetto scientifico del fenomeno, si può tuttavia ravvisare un riferimento all'intervento dell'uomo per favorire l'accoppiamento delle palme, benché in questo caso non si tratti tanto di un processo di impollinazione artificiale, quanto piuttosto di un innesto. Come notato da Rommel,<sup>21</sup> nella descrizione del romanziere greco manca il riferimento al fine pratico dell'unione delle palme, riguardante, in particolare, la cura dei frutti.

Achille Tazio insiste molto sul motivo della passione amorosa: a dimostrarlo è la presenza del verbo ἐράω (ἐράων; ἐράῃ), accanto al quale

della palma femmina, lo colloca nel cuore della palma maschio. E così conforta l'anima della pianta, il corpo morente di nuovo si rianima e si risollewa, rallegrandosi per il congiungimento con l'amata. E questo è il matrimonio della pianta».

<sup>20</sup> Cfr. H. Rommel, *Die naturwiss. Exkurse* cit., pp. 69-70: «Während ferner sonst die weibliche Palme schmachtet und durch Einhängen der männlichen Blüte befriedigt wird, ist bei ihm, wie beim Menschen, das Verhältnis der Geschlechter umgekehrt [...]» (cfr. anche S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1989, pp. 156-157).

<sup>21</sup> Cfr. H. Rommel, *Die naturwiss. Exkurse* cit., p. 69 (lo segue S. Bartsch, *Decoding* cit., pp. 156-157).

sono da porre i participi τὸ ἐρώμενον e τῆς ἐρωμένης, riferiti alla palma femmina, oggetto dell'amore della palma maschio, per la quale è adoperato il termine ὁ ἐραστής (cfr. anche il sostantivo τὸν ἔρωτα). A ciò si può aggiungere che la lontananza della palma femmina non solo fa sì che la palma maschio si secchi (αὐαίνεται), ma determina in essa un senso di dolore (τὴν λύπην): mentre il motivo del seccarsi è strettamente connesso alla natura vegetale della palma, il motivo del dolore, da intendersi come 'afflizione', 'tristezza', appartiene piuttosto al mondo degli uomini (cfr. l'espressione [...] ἐρωτικὴν λύπην [...] di Thuc. 6, 59, 1). Particolarissimo, considerato il contesto, è anche il fatto che la condizione di dolore della palma maschio viene definita 'malattia' (τὴν νόσον): il motivo della passione amorosa come malattia è, ad es., in Eur. *Hip.* 765-766 [...] δεινῶ φρένας' Ἀφροδί-/- τας νόσω [...] (cfr. anche Soph. *Tr.* 445). Alla malattia d'amore della palma maschio pone rimedio il contadino tramite l'innesto nel suo cuore di un germoglio della palma femmina:<sup>22</sup> ancora un tratto umano è forse da ravvisare nel termine τὴν [...] καρδίαν, 'cuore', che, in considerazione di quanto finora osservato, è verisimilmente da intendersi come sede del sentimento e delle passioni (in questo senso già, ad es., in Hom. *Il.* 9, 646) e, in particolare, del sentimento d'amore (così, ad es., in Sapph. 31, 6 V. καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν [cfr. anche Aristoph. *Nub.* 86; Theocr. 29, 4]).<sup>23</sup> Ma ancora più singolare è il fatto di attribuire alla palma addirittura un'anima: la cura del contadino ha infatti come risultato quello di ridare vita all'anima della palma (ἀνέψυξε μὲν τὴν ψυχὴν τοῦ φυτοῦ); a conforto dell'idea che si tratti dell'anima come luogo deputato al sentimento d'amore, contrapposta al corpo, è il fatto che a quest'ultimo ci si riferisce subito dopo (τὸ δὲ

<sup>22</sup> Il verbo θεραπεύειν si trova anche nel testo erodoteo (σुकέων τρόπον θεραπεύουσι), ma chiaramente con diversa accezione, in quanto in Erodoto indica l'atto del 'prendersi cura', laddove in Achille Tazio indica il 'curare' dal punto di vista medico, in quanto, come detto, la pena, prodotta dall'amore, nella palma maschio è definita 'malattia'.

<sup>23</sup> Ebbe Vilborg (Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, A Commentary by E. Vilborg, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1962, p. 36) al riguardo osserva: «This kind of fecundation was certainly suited for comparison with human lovers. The earlier scientific works mentioned fecundation by means of pollen (Theophr. *H.P.* II, 8, 4)».

σῶμα ἀποθνήσκον πάλιν ἀνεζωπύρησε καὶ ἐξανέστη),<sup>24</sup> in quanto anche il corpo, sul punto di morire, si rianima e si raddrizza (l'uso delle particelle μέν e δέ contribuisce senz'altro a sottolineare questa contrapposizione). Si può ravvisare in questo una analogia con la descrizione pliniana: ma, se in quest'ultima, ad essere dritta è la chioma della palma maschio, in Achille Tazio a raddrizzarsi è il 'corpo', quindi il tronco dell'albero. Altra analogia è nel motivo dell'ondeggiare, che Plinio riferisce alle palme di sesso femminile nei confronti della palma maschio; in Achille Tazio invece è quest'ultima ad ondeggiare e a piegarsi verso l'oggetto del proprio amore ([...] νένευκε· κλίνεται γὰρ εἰς τὸ ἐρώμενον).

Come la lontananza della femmina procura dolore nella palma maschio, così la sua vicinanza, determinata dall'innesto di un suo germoglio, produce un senso di piacere sottolineato dal termine χαῖρον, piacere che è del corpo, in quanto ad esso contribuisce l'abbraccio con l'amata (ἐπὶ τῇ τῆς ἐρωμένης συμπλοκῇ). Per il congiungimento delle palme maschio e femmina si adopera il termine συμπλοκή, che, come μῖξις di Teofrasto, reca in sé l'idea di una sorta di unione intima tra le palme: cfr., al riguardo, Plat. *Symp.* 191c, 4-5 [...] ἴνα ἐν τῇ συμπλοκῇ ἅμα μὲν εἰ ἀνὴρ γυναικὶ ἐντύχοι [...] <sup>25</sup> (in questo stesso brano del *Simposio* platonico troviamo anche il verbo χαίρω in contesto erotico: cfr. *Symp.* 191e, 8-9 [...] χαίρουσι συγκατακείμενοι καὶ συμπεπλεγμένοι [...]).<sup>26</sup> La descrizione del romanziere greco si conclude, come detto, con la definizione di γάμος del rapporto amoroso che lega le palme. Il termine γάμος indica propriamente il matrimonio: tuttavia può talora assumere il significato di unione sessuale (cfr., ad es., *A.P.* 5, 245, 1 Κιχλίξεις, χρεμέτισμα γάμου προκέλευθον ἰεῖσα; Demosth. Περὶ τοῦ στεφάνου 129, 270, 8-10 [...] ὡς ἡ μήτηρ σου τοῖς μεθημερινοῖς γάμοις [...] χρωμένη [...])<sup>27</sup> e non

<sup>24</sup> Per l'uso del termine ψυχή in contesto amoroso cfr. Eur. *Hip.* 504-505 ὡς ὑπέργασμαι μὲν εἶ / ψυχὴν ἔρωτι [...].

<sup>25</sup> Cfr. anche Aristot. *H.A.* 5, 5, 540b 21 [...] ἡ συμπλοκή πάντων τῶν ζωοτόκων [...].

<sup>26</sup> Anche il verbo ἐξανέστη può rimandare alla sfera sessuale: cfr., al riguardo, Eur. *Cycl.* 169 ἴν' ἔστι τουτί τ' ὄρθον ἐξανιστάναι.

<sup>27</sup> Cfr. *ThGl* III, 513: «Γάμος sensu turpiore de coitu raro ab veteribus Graecis, saepe ab

è da escludere, sulla base di quanto precedentemente detto, che in Achille Tazio possa essere stato adoperato con questa particolare accezione in riferimento alle palme.

Ad un periodo compreso tra il II e il III secolo risale Filostrato, appartenente alla Seconda Sofistica, autore delle *Immagini*,<sup>28</sup> opera in cui vengono descritti quadri, forse realmente esistiti, di una raccolta napoletana.<sup>29</sup> All'interno di quest'opera è presente il tema degli amori delle palme, naturalmente rappresentato in un quadro: cfr. Philostr. *Im.* 1, 9, 6 Ζεῦγμα φοινίκων ἐπιβέβληκε τῷ ποταμῷ καὶ μάλα ἡδὺν ἐπ' αὐτῷ λόγον· εἰδὼς γὰρ τὸ περὶ τῶν φοινίκων λεγόμενον, ὅτι αὐτῶν ὁ μὲν ἄρσην τις, ἡ δὲ θήλεια, καὶ περὶ τοῦ γάμου σφῶν διακηκούς, ὅτι ἄγονται τὰς θηλείας περιβάλλοντες αὐτὰς τοῖς κλάδοις καὶ ἐπιτείνοντες αὐτοὺς ἐπ' αὐτάς, ἀφ' ἑκατέρου τοῦ γένους ἕνα κατὰ μίαν ὄχθην γέγραφεν. Εἶτα ὁ μὲν ἐρᾷ καὶ ἐπικλίνεται καὶ ὑπερβάλλεται τοῦ ποταμοῦ, τῆς δὲ θηλείας ἔτι ἀφεστώσης οὐκ ἔχων ἐπιλαβέσθαι κείται καὶ δουλεύει ζεύξας τὸ ὕδωρ, καὶ ἔστι τοῖς διαβαίνουσιν ἀσφαλῆς ὑπὸ τῆς τοῦ φλοιοῦ τραχύτητος.<sup>30</sup> La singolarità della descrizione di Filostrato deriva dal fatto che l'amore della palma maschio nei confronti della palma femmina ha come effetto quello di creare un naturale ponte di collegamento tra le due sponde di un fiume (all'inizio infatti leggiamo: ζεῦγμα φοινίκων

recentibus dicitur [...]»; cfr. anche J.N. Adams, *The Latin* cit., pp. 3 e 159 per il verbo γαμέω.

<sup>28</sup> Si tratta probabilmente del secondo dei quattro sofisti di Lemno che portavano il nome di Filostrato; fu detto 'maggiore', in quanto il più importante dei quattro, autore, tra le altre cose, della *Vita di Apollonio di Tiana*.

<sup>29</sup> Lo stesso Filostrato, all'inizio dell'opera (1, 4), sostiene di aver visto i quadri da lui descritti esposti nel portico di una casa a Napoli; F. Ghedini, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, «Ostraka» IX, 2000, p. 176 ritiene «ipotesi, indimostrata e indimostrabile, che il retore si muova all'interno di una pinacoteca reale e descriva dipinti che sta *realmente* contemplando».

<sup>30</sup> «Ha aggiunto un ponte di palme al fiume e un racconto molto piacevole che lo riguarda: sapendo infatti ciò che si dice sulle palme, cioè che c'è quella maschile e quella femminile, e avendo udito intorno al loro matrimonio che le palme maschio sposano le femmine avvolgendole con i rami e protendendosi verso di esse, ha disegnato per ciascuna sponda una palma dell'uno e dell'altro sesso. Quindi, la palma maschio, che è innamorata, si piega e oltrepassa il fiume; ma, poiché la palma femmina è lontana, non avendo modo di afferrarla, sta distesa e serve a congiungere le sponde del fiume ed è sicura per coloro che vi passano, a causa del carattere scabro della corteccia».

ἐπιβέβληκε τῷ ποταμῷ). Dunque, come nel racconto di Achille Tazio, anche in quello di Filostrato, dopo aver precisato che esistono palme di sesso maschile e femminile (αὐτῶν ὁ μὲν ἄρσιν τις, ἡ δὲ θήλεια), si dice che ad essere innamorata è la palma maschio, che cerca di abbracciare con i suoi rami la palma femmina: la situazione è particolare, in quanto le due palme sono posizionate sulle due sponde di un corso d'acqua e dunque la palma maschio, spinta dall'amore, si piega e oltrepassa il fiume nel tentativo di abbracciare la femmina, tentativo che risulta vano, a causa della distanza che separa le due piante; conseguenza di ciò è, come detto, la creazione di un ponte naturale che permette di attraversare a piedi, sul tronco dell'albero, il corso d'acqua. Dunque, a differenza delle descrizioni finora considerate, in quella di Filostrato non giunge a compimento l'unione delle palme. Abbiamo già notato, come motivo analogo al racconto che leggiamo in Achille Tazio, il fatto che ad essere innamorata è la palma maschio; si possono individuare altre analogie oltre a questa: Filostrato, come Achille Tazio, adopera il verbo ἐρᾶ per indicare lo stato di innamoramento della palma maschio; anche il motivo del piegarsi verso l'oggetto del proprio amore accomuna i due autori (in Filostrato leggiamo ἐπικλίνεται, in Achille Tazio κλίνεται); come nel romanziere, anche in Filostrato si mette in evidenza la lontananza della palma femmina (cfr. τῆς δὲ θηλείας [...] ἀφεστῶσης di Filostrato e ὁ θῆλυς ἀπωκισμένος εἴη di Achille Tazio); ancora, entrambi parlano di γάμος, anche se, come detto, nel racconto di Filostrato, non si realizza l'unione tra le due palme (il termine γάμος è infatti adoperato in senso generico nell'espressione περὶ τοῦ γάμου σφῶν διακηκῶς, detta del pittore che aveva sentito parlare del 'matrimonio delle palme').<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Da notare quanto dice Menandro Retore in Περὶ ἐπιδεικτικῶν 6, 628, *Rhet. Gr.* IX, 268, 4-7 W. περί δὲ δένδρων ἐρεῖς, ὅτι κάκεινα οὐκ ἄμοιρα γάμων· οἱ γὰρ ἐπὶ ταῖς κόμαις σύνδεσμοι φιλοτεχνήματα γαμοῦντων δένδρων εἰσὶ [...]: Menandro non si riferisce in particolare alla palma, ma parla in generale degli amori degli alberi, adoperando, come Achille Tazio e Filostrato, il termine γάμος (οὐκ ἄμοιρα γάμων) e poi anche il verbo γαμέω (γαμοῦντων δένδρων).

Possiamo inserire a questo punto l'ampia descrizione degli amori delle palme presente nei *Geoponica*, in cui sono stati raccolti e rielaborati, intorno al 950, per volontà dell'imperatore Costantino Porfirogenito, scritti antichi sull'agricoltura. In particolare, la sezione sugli amori delle palme deriva, come espressamente detto (*Geop.* 10, 4, 4), dai *Γεωργικά* di Fiorentino, autore di un'opera sull'agricoltura in almeno undici libri, risalente al tempo dell'imperatore Alessandro Severo (222-235 d.C.): cfr. *Geop.* 10, 4, 4-9 Ὁ δὲ φοῖνιξ ἐρᾶ, καὶ δριμέως ἐρᾶ, ἐτέρου φοίνικος, ἤγουν ἢ θήλεια τοῦ ἄρρενος, ὡς Φλωρεντῖνος ἐν τοῖς γεωργικοῖς αὐτοῦ φησι, καὶ οὐ πρότερον παύσεται τοῦ πόθου, ἕως ἂν αὐτὴν ὁ ἐρώμενος παραμυθῆσεται. Ἔστι γὰρ ἰδεῖν τὸ δένδρον ἐπικεκαμμένον, καὶ μὴ φέρον τὴν ἰδίαν βᾶσιν, μηδὲ καρποφοροῦν. Τοῦτο οὐ λαυθάνει τὸν γεωργόν, ἀλλ' ὅτι μὲν ἐρᾶ τεκμαίρεται, ἀγνοεῖ δὲ ποίου· διὸ παραπτόμενος φοινίκων πολλῶν, καὶ πάλιν ἐπὶ τὴν ἐρώσαν ἐπαιῶν, καὶ ἐφαπτόμενος τῇ χειρὶ, δοκεῖ φιλήματι ὡσπερ διακονεῖν. Ποίου δὲ φοίνικός ἐστιν αὐτῇ πόθος, σημαίνει τρόπον τινὰ τῇ τῶν σπαθῶν καὶ τῇ τῶν χειρῶν, ὡς ἂν τις εἴποι, νεύσει, πρὸς ἐκεῖνον γὰρ ἀποβλέπει, καὶ ἐπ' ἐκεῖνον πρόρριζος ὡσπερ σπεύδουσα ἑαυτὴν περιρρίπτει. Ἄκος οὖν γίνεται τῇ ἐρώσει, τοῦ γεωργοῦ συνεχῶς ἀπτομένου τοῦ ἄρρενος, καὶ τὰς χεῖρας αὐτοῦ προσπελάζοντος τῇ ἐρωμένῃ· μάλιστα εἰ τὴν ἄνθη ἀπὸ τῆς σπάθης ἐξελῶν τοῦ ἄρρενος, ἐνθήσει εἰς τὴν κεφαλὴν τῆς ἐρώσης. Οὕτω γὰρ πραῦνει τὸν ἔρωτα, καὶ λοιπὸν ἢ φοῖνιξ ἀγλαίζομένη κάλλιστον καρπὸν οἴσει.<sup>32</sup> Fiorentino, pur descrivendo

<sup>32</sup> «La palma si innamora, e si innamora fortemente, di un'altra palma, cioè la palma femmina di quella maschio, come Fiorentino dice nel suo trattato di agricoltura, e non porrà fine al desiderio prima che l'amato la consoli. È possibile infatti vedere l'albero piegato, che non sopporta la propria base e che non porta frutti. Questo non sfugge all'agricoltore, che deduce che la femmina è innamorata, ma ignora di quale palma maschio; perciò, accostandosi a molte palme, e di nuovo ritornando da quella innamorata e toccandola con la mano, gli sembra come di venirle in soccorso con un bacio. La palma femmina rivela di quale palma maschio è desiderosa con l'inclinazione delle spate e delle braccia, come si potrebbe dire; si rivolge verso la palma maschio e su quest'ultima si getta come bramosa con tutte le radici. C'è dunque una cura per la palma innamorata, allorquando il contadino afferra strettamente la palma maschio e ne avvicina le braccia all'amata; soprattutto se, strappato il fiore dal ramo della palma maschio, lo porrà sulla cima dell'innamorata. Così infatti placa la passione d'amore e per l'avvenire la palma splendida porterà un bellissimo frutto».

gli amori delle palme in termini non del tutto dissimili dagli autori precedenti, presenta tuttavia un elemento nuovo: l'innamoramento avviene da parte della palma femmina nei confronti della palma maschio (Ὁ δὲ φοῖνιξ ἔρα [...] ἑτέρου φοίνικος, ἤγουν ἡ θήλεια τοῦ ἄρρενος), laddove sia in Achille Tazio che in Filostrato, come sopra visto, si verifica il contrario. Al di là di questo, la situazione rappresentata è simile soprattutto a quella che leggiamo nel romanzo di Achille Tazio: come in quest'ultimo, svolge un ruolo determinante l'agricoltore; comune ai due autori è il motivo della palma piegata verso l'oggetto del proprio amore. Come Achille Tazio (ma vd. anche Filostrato), Fiorentino adopera frequentemente il verbo ἔράω, tipico della passione amorosa; altro elemento di somiglianza con il romanziere è il riferimento al fatto che l'agricoltore escogita un rimedio (ἄκος) per favorire l'unione tra la palma maschio e la palma femmina (Achille Tazio, come sopra visto, parla, in particolare, di una cura per quella che egli definisce una 'malattia'). Particolare è l'applicazione al mondo delle palme di termini, che generalmente sono di pertinenza degli uomini: è questo il caso del sostantivo χεῖρ, due volte adoperato in riferimento ai rami delle palme (τῇ τῶν χειρῶν [...] νεύσει e τὰς χεῖρας), paragonati evidentemente a 'braccia' umane; lo stesso discorso vale per il verbo ἀποβλέπει, quasi che la palma femmina, dotata di occhi, rivolga il proprio sguardo verso l'oggetto del proprio amore (ma ricordiamo come già in Plinio la fecondazione delle palme femmina da parte della palma maschio avvenga anche con la sua sola vista: *Illum [...] adflatu visuque ipso et pulvere etiam reliquas maritare*). A proposito del verbo ἀποβλέπω, occorre dire che talora è adoperato anche in contesto erotico, nel senso di «look upon with love, wonder or admiration [...] of entire dependence» (LSJ, *s.v.*); un esempio, al riguardo, è dato da Plat. *Phaedr.* 239b 7 [...] πάντα ἀποβλέπων εἰς τὸν ἐραστὴν [...]. Non è, dunque, da escludere che anche nel testo dei *Geoponica* il verbo ἀποβλέπει sia stato adoperato con questa particolare accezione. L'intervento dell'agricoltore si inserisce naturalmente nel contesto di un processo di impollinazione artificiale delle palme, la cui finalità è quella di favorire la produzione

dei frutti; a ciò si allude nella parte conclusiva (10, 4, 9), in cui viene detto che la palma femmina, placata la sua passione amorosa, produrrà un bellissimo frutto (Οὕτω γὰρ πραῦνει τὸν ἔρωτα, καὶ λοιπὸν ἡ φοῖνιξ ἀγλαΐζομένη κάλλιστον καρπὸν οἴσει). Va ricordato, al riguardo, come, fin dalla descrizione erodotea, venga evidenziato che la finalità del processo di impollinazione artificiale delle palme consiste nel fatto che i frutti maturino e non cadano. Ma, al di là di questo, si può dire che, come nel caso di Achille Tazio (e anche di Filostrato), nel testo di Fiorentino l'aspetto biologico e scientifico del fenomeno è ormai trascurato, a favore di una dimensione che si potrebbe definire 'romanzesca'.<sup>33</sup>

Il tema degli amori delle palme ritorna in età tarda in un'opera storica, le *Res gestae* di Ammiano Marcellino: cfr. 24, 3, 12-13 *Et maritari palmae ipsae dicuntur facileque sexus posse discerni. Additur etiam generare feminas seminibus illitas marum feruntque eas amore mutuo delectari hocque inde clarere, quod contra se vicissim nutantes ne turgidis quidem flatibus avertuntur. Et si ex more femina maris non illita fuerit semine, abortus vitio fetus amittit intempestivos. Et si qua femina, cuius arboris amore percussa sit, ignoretur unguento ipsius inficitur truncus et arbor alia naturaliter odoris dulcedinem concipit hisque indicibus velut coeundi quaedam proditur fides*.<sup>34</sup> Lo storico antiocheno fa innanzitutto due considerazioni: le palme vengono fecondate ed è facile discernerne il sesso. Quest'ultimo aspetto, come abbiamo visto, ricorre costantemente negli autori che hanno descritto il fenomeno; più interessante è invece la prima considerazione, in quanto vi compare il verbo *maritari* (unica occorrenza in Ammiano), che non può non ricordare il *maritare* di Plin. *nat.* 13, 35, detto della palma maschio, che feconda le palme femmina. Fin dall'inizio appare dunque evidente il fatto che lo storico abbia tenuto presente la descrizione pliniana degli amori delle palme.

<sup>33</sup> Cfr. H. Rommel, *Die naturwiss. Exkurse* cit., p. 69: «Ein landwirtschaftlicher Schriftsteller [...] Florentinus, verzerrt die Sache ins Abenteuerliche und Phantastische».

<sup>34</sup> Prima di descrivere gli amori delle palme, Ammiano, in 24, 3, 12, precisa la regione in cui soprattutto si trovano e il fatto che dal loro frutto si ricava miele e vino (cfr., in proposito, Hdt. 1, 193, 4; per il vino di palma cfr. anche Plin. *nat.* 13, 27).

Ammiano, come Plinio, si riferisce prima all'impollinazione naturale e poi a quella artificiale. Anzitutto sottolinea che le palme di sesso femminile producono frutti, se fecondate dal seme di quelle di sesso maschile: l'espressione *generare feminas* chiaramente riprende *gignere feminas* di Plin. *nat.* 13, 34; l'atto della fecondazione è descritto in maniera più minuziosa e precisa dalla fonte pliniana (cfr. Plin. *nat.* 13, 35 *Illum erectis hispidum adflatu visuque ipso et pulvere etiam reliquas maritare*); in Ammiano invece è risolto nella più semplice espressione *seminibus illitas marum*: lo storico parla genericamente di semi della palma maschio, che fecondano la palma femmina. Ma la differenza più sostanziale rispetto alla descrizione pliniana è in quello che Ammiano enuncia subito dopo a proposito del rapporto tra palme di diverso sesso: lo storico non parla di più palme femmina fecondate da una sola palma maschio, ma descrive un rapporto a due, insistendo, in particolare, sulla reciprocità: cfr., al riguardo, *amore mutuo delectari e contra se vicissim nutantes*. Quest'ultima espressione richiama *circaque singulos plures nutare in eum pronas* di Plin. *nat.* 13, 34, se non altro per la presenza del medesimo verbo (*nutare*), con la differenza però che in Ammiano l'ondeggiare è reciproco tra una palma maschio e una femmina (sulla valenza erotica del verbo *nutare* cfr. *supra*); questa reciprocità, come detto, viene sottolineata poco prima anche dall'espressione *amore mutuo*. Il motivo della reciprocità è del tutto nuovo, non solo rispetto alla fonte pliniana, ma anche rispetto ad altri autori, come Achille Tazio, Filostrato e Fiorentino, in cui o è la palma maschio innamorata della palma femmina (Achille Tazio e Filostrato) o viceversa (Fiorentino) e solo la palma innamorata si inclina verso l'oggetto del proprio amore. L'aggettivo *mutuus* è adoperato più volte in contesto amoroso; in particolare, abbiamo più di un esempio in cui è unito ad *amor*: cfr., ad es., Hor. *epod.* 15, 10 *fore hunc amorem mutuum*; Tib. 1, 2, 65-66 *Non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset / orabam [...]* (cfr. anche 1, 6, 76; 4, 5, 7). Il sostantivo *amor*, che, a proposito degli amori delle palme, Ammiano utilizza due volte, solo qui è adoperato in riferimento a piante; altrove, nelle *Res gestae*, indipendentemente dalla sua accezione, è sempre usato in rife-

rimento a persone.<sup>35</sup> È interessante, inoltre, evidenziare come Ammiano si discosti da Plinio, che non parla di *amor*, ma di *venus* (cfr. l'espressione *veneris intellectus*): la descrizione dello storico si caratterizza, dunque, per la presenza di una componente sentimentale, che manca nella fonte (il termine *venus*, come già sopra notato, è espressione di un amore fisico).<sup>36</sup>

Come *amor*, anche il verbo *delectare* solo qui è usato da Ammiano in riferimento ad un ambito non umano;<sup>37</sup> si tratta, inoltre, di un verbo presente nella poesia d'amore (cfr. Ov. *ars* 1, 623 e *rem.* 103) e che appartiene anche al lessico erotico. A questo riguardo va detto che *delectare* è adoperato, come nota Adams, in riferimento al piacere che l'uomo dà alla donna;<sup>38</sup> nel caso di Ammiano è quindi da credere che questo verbo sia da riferire solo alle palme di sesso femminile, che provano piacere da quell'amore che viene loro ricambiato dalle palme di sesso maschile. Ammiano sottolinea che le palme non vengono distolte dal loro reciproco ondeggiare neppure da impetuose raffiche di vento. Per il termine *flatibus* è verisimile che lo storico possa essere stato influenzato da *adflatu* di Plinio, anche se muta il contesto, in quanto nell'autore della *Naturalis historia* il termine è riferito alle esalazioni mediante le quali la palma maschio feconda le palme femmina. La cosa tuttavia non deve stupire, in quanto riflette l'atteggiamento tipico di Ammiano, che, in più di un caso, inserisce un termine o un'espressione della fonte in un contesto diverso da quello in cui in origine si trovava.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Cfr. Amm. 14, 1, 3; 15, 7, 10; 8, 14; 17, 1, 2; 18, 2, 5; 10, 3; 22, 14, 1; 25, 4, 2; 27, 6, 8; 9, 8; 28, 4, 2; 29, 5, 10.

<sup>36</sup> Da notare che V. Gardthausen, *Die geographischen Quellen Ammians*, «Fleck. Jahrb. f. class. Philol.», suppl. VI, 1873, p. 536 parla di una «sentimentale Auffassung der Natur» in Ammiano, anche se non in riferimento agli amori delle palme; cfr. pure R.N. Mooney, *Nature Lore in Ammianus Marcellinus*, «The Class. Bull.» XXXIII, 1957, p. 68 e F. Arnaldi, *Il continuatore di Tacito*, in *Scritti minori*, Napoli, Loffredo, 1975, p. 374.

<sup>37</sup> Cfr. Amm. 14, 7, 3; 16, 12, 67; 18, 7, 7 (il verbo compare anche in 16, 1, 5, ma all'interno di una citazione ciceroniana).

<sup>38</sup> Cfr. J.N. Adams, *The Latin* cit., p. 197.

<sup>39</sup> Cfr. C. Salemmè, *Similitudini nella storia*. Un capitolo su Ammiano Marcellino, Napoli, Loffredo, 1989, p. 35 (cfr. anche M. Hertz, *Aulus Gellius und Ammianus Marcellinus*, «Hermes» VIII, 1874, p. 296).

La descrizione ammiana ricalca, nella successione degli argomenti, quella pliniana, anche se il testo di Ammiano non riflette esattamente quello di Plinio: quest'ultimo, coerentemente con la sua descrizione del fenomeno, sostiene che, se si taglia la palma maschio, le palme femmina sono rese sterili; lo storico, altrettanto coerentemente, presenta il caso in cui la palma femmina, se non viene fecondata dal seme di quella maschio, abortisce e perde i propri frutti non giunti a maturazione (da notare che l'espressione *si [...] femina maris non illita fuerit semine* riprende quella adoperata poco prima dallo stesso Ammiano *feminas seminibus illitas marum*). La differenza sostanziale è che lo storico non parla di un processo di isterilimento della palma femmina, ma sottolinea il fatto che quest'ultima perde i propri frutti immaturi. Si deve presupporre in questo caso, accanto alla fonte pliniana, il ricorso ad altra fonte da parte di Ammiano? La cosa non è da escludere, specie se si pensa che sia in Erodoto che in Teofrasto, come sopra visto, viene sottolineato che il fine dell'impollinazione artificiale delle palme è quello di evitare che queste ultime perdano i propri frutti (cfr. Hdt. 1, 193, 5 [...] ἴνα [...] μὴ ἀπορρέῃ ὁ καρπὸς τοῦ φοίνικος; Thphr. H.P. 2, 8, 4 κἂν τοῦτο πάθῃ, διατηρεῖ καὶ οὐκ ἀποβάλλει [*scil.* il frutto]). Il termine *abortus* ha questa sola occorrenza in Ammiano; la cosa interessante è che proprio da Plinio, anche se in altri contesti viene adoperato in riferimento a piante (cfr. *ThLL* I 127, 50ss.): cfr. *nat.* 12, 13 [...] *arborum etiam abortus invenimus*; 16, 95 *In ficis mirabiles sunt et abortus qui numquam maturescunt*; 18, 150 [...] *adflatu noxio cassum (scil. granum) et inane in spica evanescit quodam abortu*; lo storico potrebbe aver avuto in mente qualcuno di questi luoghi della *Naturalis historia* quando ha parlato di *abortus* a proposito della palma (per un più interessante e significativo caso di contaminazione cfr. *infra*).<sup>40</sup>

La descrizione degli amori delle palme in Ammiano si conclude, come in Plinio, con il processo di impollinazione artificiale. Anche in

<sup>40</sup> L'aggettivo *intempestivus* si trova più volte nelle *Res gestae*, ma solo in un altro caso è usato da Ammiano a proposito di un feto, questa volta però di una donna incinta, il cui ventre era stato squarciato da un tale Numerio: cfr. 29, 2, 17 [...] *intempestivo partu extracto* [...].

questo caso, nonostante l'analogia nella sequenza degli argomenti, non c'è tuttavia piena corrispondenza per quel che riguarda il contenuto. Come abbiamo visto, Plinio, ricalcando Teofrasto, sostiene che l'impollinazione delle palme ad opera dell'uomo avviene cospargendo quelle di sesso femminile con fiore, lanugine e polvere di quella di sesso maschile; Ammiano invece afferma che, qualora si ignori di quale palma maschio la femmina sia innamorata, si cosparge il tronco di quest'ultima con una sua essenza odorosa, in maniera tale da attrarre la palma di sesso maschile con cui accoppiarsi<sup>41</sup> (da notare come il motivo del profumo sia già presente nel *De plantis* pseudoaristotelico, in cui però il buon odore promana dalla palma maschio e può essere sufficiente, grazie all'aiuto del vento, per portare a maturazione i frutti della palma femmina [cfr. *supra* n. 9]). Nonostante questa differenza di fondo rispetto all'autore della *Naturalis historia*, dobbiamo però registrare come, dal punto di vista formale, il verbo *coeundi* adoperato da Ammiano riprenda, in analogo contesto, il sostantivo *coitus* di Plin. *nat.* 13, 35; il verbo *coire*, quando indica l'accoppiamento, è sempre, tranne che in questo caso, riferito dallo storico antiocheno a rapporti tra uomo e donna.<sup>42</sup> Nel *ThIL* III 1418, 64ss. vengono forniti soltanto due esempi del verbo *coire*, col significato di «matrimonium inire, concubitus facere», riferito ad alberi: questo luogo ammiano e Plin. *nat.* 17, 134 *Neque enim animalium tantum est ad coitus aviditas, sed multo maior est terrae ac satorum omnium libido, qua tempestive uti*

<sup>41</sup> Da segnalare è l'espressione *amore percussa sit*, detta della palma femmina: il verbo *percellere* è particolarmente amato da Ammiano e spesso, come in questo caso, è in forma passiva e si accompagna ad un sostantivo in caso ablativo; ci troviamo però di fronte all'unico caso, nelle *Res gestae*, in cui questo uso del verbo *percellere* è applicato non a uomini ma ad una pianta (cfr. G. Viansino, *Ammiani Marcellini Rerum Gestarum lexicon*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms-Weidmann, 1985, p. 264); in 30, 7, 10 il verbo è usato in riferimento all'Africa (*Africam deinde malo repentino percussam discriminibus magnis exemit [scil. Valentiniano] [...]*), ma è chiaro che qui per Africa sono da intendere le popolazioni dell'Africa. Per l'uso di *percellere* in contesto amoroso cfr. Plaut. *Trin.* 242 (*scil. qui amat*) *saviis sagittatis percussus est*; Apul. *apol.* 12, 2 [... *alteram vulgariam (scil. Venerem) [...] vi immodica trucique percussorum animalium serva corpora complexu vincientem.*

<sup>42</sup> Cfr. Amm. 15, 9, 6; 31, 2, 10 e 18; sul verbo *coire* come espressione dell'unione sessuale cfr. J.N. Adams, *The Latin* cit., pp. 178-179 (la prima attestazione di questo verbo con tale accezione si trova in Lucr. 4, 1055).

*plurimum interest conceptus, peculiare utique in insitis, cum sit mutua cupiditas utrimque coeundi*. Il luogo qui citato di Plinio rivela il suo interesse non solo nel fatto che è adoperato il verbo *coire* per indicare l'accoppiamento tra piante, in particolar modo negli innesti (da notare poco prima il sostantivo *coitus*), ma anche nel fatto che si parla di *mutua cupiditas*, cioè di una brama reciproca di accoppiamento, che non può non far pensare all'espressione *amore mutuo*, presente nella descrizione ammiana degli amori delle palme. Trattandosi, come pare, degli unici due casi di utilizzo del verbo *coire* in questo particolare contesto e considerando la presenza in Plinio anche dell'aggettivo *mutua*, non è, credo, da escludere che Ammiano possa avere avuto presente anche questo luogo pliniano. Non è estraneo al *modus operandi* di Ammiano, come ha notato bene Salemme,<sup>43</sup> «questo consapevole ondeggiare tra prestito palese e una serie di prestiti più sottili (talora una breve frase, una singola espressione) ma che si rivelano significativi e determinanti per intendere la genesi e la formazione delle singole nuove immagini».<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Cfr. C. Salemme, *Similitudini* cit., p. 12.

<sup>44</sup> Sull'espressione che chiude la descrizione ammiana degli amori delle palme (*hisque indicii velut coeundi quaedam proditur fides*) si sono particolarmente soffermati i commentatori di Groningen del XXIV libro delle *Res gestae* (J. den Boeft, J.W. Drijvers, D. den Hengst, H.C. Teitler, *Philological and Historical Commentary on Ammianus Marcellinus XXIV*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, pp. 96-97), i quali mostrano avere dubbi circa l'interpretazione che di questa espressione viene generalmente data (è citata, come esempio, la traduzione di Fontaine [Ammien Marcellin, *Histoire*, IV (livres XXIII-XXV), 1<sup>er</sup> partie, texte établi et traduit par J. Fontaine, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 142]: «de tels indices sont à l'origine d'une certaine croyance à une sorte d'accouplement»); si chiedono, da un lato, se *coeundi* può essere costruito in questo modo e, dall'altro, qual è la ragione per cui Ammiano aggiunge *quaedam*. Propongono, dunque, una spiegazione alternativa: i 'segni' prodotti dalle palme femmina e maschio costituirebbero una sorta di 'promessa' di accoppiamento (per questa accezione di *fides* menzionano Amm. 27, 12, 6 e 31, 15, 5); inoltre, i termini *coeundi* e *fides* sono accompagnati da parole (*velut* e *quaedam*) che attenuano il tono ardito di una frase, in cui il colorito umano della descrizione raggiunge il suo momento culminante. A mio giudizio, invece, l'interpretazione che generalmente si dà dell'espressione che chiude la digressione ammiana sulle palme è da ritenersi corretta. Non crea problemi il genitivo del gerundio *coeundi* dipendente dal sostantivo *fides*: anche in altri casi il termine *fides*, indipendentemente dalla sua accezione, regge un gerundio in caso genitivo (cfr. Amm. 23, 6, 25 [...] *veridica vaticinandi fides* [...]; 30, 6, 2 [...] *iurandi fidem* [...]; 31, 3, 1 [...] *concordandi fide pacta* [...]); non mi pare che neppure l'uso di *quaedam* riferito a *fides*, da intendersi col significato di 'credenza', risulti, dal punto di vi-

Il motivo degli amori delle palme è presente anche in autori cristiani come Basilio di Cesarea, che lo inserisce nella V omelia del suo *Esamerone*, dedicata alla creazione delle piante e, in particolare, alla loro varietà, la quale è tale che i frutti sono diversi non solo in piante di diversa specie, ma anche in quelle della stessa specie, se derivano da piante maschili o femminili; da qui lo spunto per la descrizione degli amori delle palme: cfr. *Hex.* 5, 7, 5-7 [...] οἷ (scil. φυτουργοί) γε καὶ τοὺς φοίνικας εἰς ἄρρενας καὶ θηλείας δισπῶσι. Καὶ ἴδοις ἄν ποτε τὴν παρ' αὐτῶν ὀνομαζομένην θήλειαν, καθιεῖσαν τοὺς κλάδους, οἷον ὀργῶσαν, καὶ τῆς συμπλοκῆς ἐφιεμένην τοῦ ἄρρενος, τοὺς δὲ θεραπευτὰς τῶν φυτῶν ἐμβάλλοντας τοῖς κλάδοις, οἷόν τινα σπέρματα τῶν ἀρρένων, τοὺς λεγομένους ψῆνας, καὶ οὕτως οἷον ἐν συναισθήσει τῆς ἀπολαύσεως γίνεσθαι καὶ ἀνορθοῦσθαι πάλιν τοὺς κλάδους, καὶ πρὸς τὸ οἰκεῖον σχῆμα τοῦ φυτοῦ τὴν κόμην ἀποκαθίστασθαι. Τὰ αὐτὰ δὲ ταῦτα καὶ περὶ τῶν συκῶν φασιν.<sup>45</sup> Come più volte notato in altri autori, anche nel caso di

sta interpretativo, particolarmente problematico (cfr. *Amm.* 21, 1, 13 [...] *si esset praesentiendi notitia quaedam* [...]). Anche Teofrasto, come sopra detto, aveva concluso la sua trattazione sull'impollinazione delle palme mettendo in rilievo il fatto che questo processo poteva essere assimilato ad 'una sorta di accoppiamento': l'espressione ἡ μὲν οἷον μῖξις potrebbe essere, in qualche modo, connessa con *velut coeundi quaedam* [...] *fides* di Ammiano (analogia formale si può ravvisare da un lato in *coeundi* e ἡ [...] μῖξις e dall'altro in *velut* e οἷον). È interessante notare la somiglianza tra *velut coeundi quaedam proditur fides* e *cupientes* [...] *velut coitum quendam* di 23, 6, 85, espressione, quest'ultima, che si inserisce nella suggestiva descrizione della nascita delle perle, che conclude l'ampio *excursus* persiano di Ammiano. Non è, tra l'altro, questo l'unico elemento di somiglianza formale che accomuna le digressioni sugli amori delle palme e sulla nascita delle perle: da registrare *indicium* in 23, 6, 86 e *indiciis* in 24, 3, 13 e le espressioni *vitiis* [...] *abortivis* in 23, 6, 86 e *abortus vitio* in 24, 3, 13. Queste due digressioni ammiane possono essere, in qualche maniera, assimilabili, in quanto espressione entrambe della sensualizzazione della natura, tipica della letteratura latina di età tarda. Tuttavia, mentre nel caso della nascita delle perle Ammiano riprende soprattutto Solino, talora contaminato con Plinio (al riguardo, mi sia concesso un rimando a F. Feraco, *Ammiano geografo: la digressione sulla Persia* (23, 6), Napoli, Loffredo, 2004, pp. 27-33 e 293-301), nel caso degli amori delle palme lo storico adopera soltanto la fonte pliniana. La digressione sugli amori delle palme in Ammiano può offrire, a mio giudizio, un importante contributo alla questione delle fonti di Ammiano e, in particolare, al problema dell'utilizzo della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (non entro qui nel merito del problema, intorno al quale cfr. F. Feraco, *Ammiano* cit., pp. 16-20 e 27-44).

<sup>45</sup> «[...] gli agricoltori distinguono le palme in maschili e femminili. E potresti vedere talora quella che da loro è chiamata femmina che distende i rami, come in preda al desiderio, e

Basilio di Cesarea viene anzitutto messa in evidenza la distinzione delle palme in maschili e femminili (οἱ [scil. φυτουργοί] γε καὶ τοὺς φοίνικας εἰς ἄρρενας καὶ θηλείας διστῶσι). Un forte desiderio di accoppiamento è, nella descrizione di Basilio, manifestato da parte della palma femmina; dunque, la palma femmina piega i propri rami, bramando ardentemente il congiungimento con la palma maschio: è questo un aspetto, inoltre, in cui si potrebbe ravvisare una analogia con la descrizione pliniana, nella quale, come sopra detto, le palme di sesso femminile ondeggiavano con le loro chiome, pronte verso la palma di sesso maschile (differenza fondamentale è che in Basilio il rapporto è a due). L'autore cristiano insiste molto sul motivo del desiderio, sottolineato dai participi ὀργῶσαν e ἐφιεμένην. Il verbo ὀργάω si trova, detto di piante, in Teofrasto: cfr. *C.P.* 1, 6, 2 ἅμα γὰρ συμβαίνει καὶ τοὺς ὀποὺς ὀργᾶν καὶ τὰ ὅλα δένδρα πρὸς τὴν βλάστησιν; va tuttavia notato che in questo caso ha il significato di 'essere maturo' e, inoltre, è inserito in un contesto totalmente diverso. Il verbo ὀργάω in Basilio indica il desiderio dell'accoppiamento (motivo precisato poi dall'espressione τῆς συμπλοκῆς ἐφιεμένην), accezione del termine che generalmente è riferita agli uomini (cfr., ad es., Aristot. *H.A.* 5, 8, 542a 32-542b Ἴ Ὀργᾶ δὲ πρὸς τὴν ὁμιλίαν τῶν ἀνθρώπων τὸ μὲν ἄρρεν ἐν τῷ χειμῶνι μᾶλλον, τὸ δὲ θῆλυ ἐν τῷ θέρει) e agli animali (cfr., ad es., Aristot. *H.A.* 6, 2, 560b 12-13 [si parla della pernice] [...] οἶον καὶ τῇ πέρδικι, ὅταν ὀργᾶ πρὸς τὴν ὀχείαν). Già in Achille Tazio abbiamo incontrato il termine συμπλοκή, che presenta, come detto, una forte valenza erotica (può indicare infatti l'unione intima). Basilio fa riferimento soltanto al processo di impollinazione artificiale delle palme; difatti sottolinea che, nel momento in cui ci si accorge che la palma femmina desidera, per così dire, l'accoppiamento con la palma maschio, intervengono coloro che si prendono cura delle piante, ponendo sui rami della

che brama il congiungimento con il maschio, e coloro che si prendono cura delle piante che collocano sui rami, come semi dei maschi, i cosiddetti cinipi; e così i rami hanno come percezione del piacere e di nuovo si raddrizzano, e la chioma della pianta ritorna ad assumere la propria forma. Queste stesse cose dicono anche intorno ai fichi».

femmina i cinipi. Da notare il termine *θεραπευτάς*, detto dei cultori delle palme: anche questa volta è possibile un confronto con Achille Tazio, in cui troviamo il verbo *θεραπεύει*, in riferimento all'agricoltore che si occupa di queste piante; tuttavia nel romanziere questo termine assume un significato più propriamente medico (ricordiamo che è riferito alla cura della malattia d'amore che strugge la palma maschio). Ma il verbo *θεραπεύουσι* è pure in Erodoto e a quest'ultimo è più vicino Basilio, in quanto nello storico di Alicarnasso il termine è adoperato nel senso generico di 'prendersi cura', senza implicazioni di natura medica. Tra l'altro, è possibile individuare almeno altri due elementi di somiglianza con la descrizione erodotea: il riferimento al cinipe (*ψήν*), anche se Erodoto dice che esso penetra nel dattero della palma femmina, laddove Basilio invece sostiene che i coltivatori pongono i cinipi sui rami della palma femmina (si aggiunge che essi costituiscono come i semi delle palme maschili [*οἶόν τινα σπέρματα τῶν ἀρρένων*]); ricordiamo che anche Ammiano parla di semi della palma maschio come mezzo di fecondazione della femmina [*generare feminas seminibus illitas marum*]; l'accostamento del processo di impollinazione artificiale delle palme a quello dei fichi, di cui parla subito dopo: cfr. 5, 7, 7 *Τὰ αὐτὰ δὲ ταῦτα καὶ περὶ τῶν συκῶν φασιν* (cfr. Hdt. 1, 193, 5 *τοὺς [scil. φοίνικες] συκέων τρόπον θεραπεύουσι* [cfr. anche Thphr. *H.P.* 2, 8, 1]). Alla fine del rapporto amoroso, i rami delle palme si raddrizzano e la chioma ritorna nella sua posizione consueta; particolare è soprattutto l'espressione *οἶον ἐν συναισθήσει τῆς ἀπολαύσεως γίνεσθαι*,<sup>46</sup> che qui è detta dei rami della palma femmina, ma che si riferisce alla capacità da parte di quest'ultima di avvertire la sensazione di piacere determinata dal rapporto con la palma maschio. L'espressione di Basilio presenta una qualche analogia con quella di Plin. *nat.* 13, 35 *veneris intellectus*, in cui pure, come sopra detto, è da ravvisare il trasferimento al mondo vegetale delle palme della capacità umana della comprensione consapevole, cui rimanda il termine *intellectus*.

<sup>46</sup> Per il valore erotico del verbo greco ἀπολαύω, cfr. J.N. Adams, *The Latin* cit., p. 198.

Un breve cenno al motivo degli amori delle palme è in un altro padre della Chiesa d'Oriente, Gregorio di Nazianzo, che lo inserisce in uno dei suoi *Carmina moralia*, dedicato alla lode della verginità, in cui si discute se sia meglio la vita coniugale o la vita di chi non si è sposato. In particolare, degli amori delle palme si parla nei versi in cui coloro che celebrano il matrimonio sottolineano il fatto che esiste come un 'vincolo d'amore' che caratterizza la vita sulla terra e a cui non si sottraggono neppure gli elementi naturali:<sup>47</sup> cfr. *Carm.* 1, 2, 1, 241-243 (*PG* 37, 540-541A) Εἰ δ' ἔτεδον φοῖνιξι πόθου νόμος ὑψικόμοισι./ μὴ γυνυμένους θῆλυν τε καὶ ἄρσενα εἶαρος ὥρη / ἐρνοκόμων παλάμησι βρύειν βοτρυσῶδες καρπόν.<sup>48</sup> Nel primo verso Gregorio parla di una 'legge d'amore' che lega le palme; appartiene al lessico erotico il termine πόθου, presente anche in *Geop.* 10, 4, 4 (nel senso di 'desiderio amoroso', ad es., in Aeschl. *Pr.* 654; Plat. *Phaedr.* 253e 6; Theocr. 2, 150). Elemento che accomuna questi versi del Nazianzeno alle precedenti descrizioni degli amori delle palme è la distinzione di sesso di queste piante: Gregorio esplicitamente parla di una palma femmina e di una palma maschio (θῆλυν τε καὶ ἄρσενα). L'unione tra palme di diverso sesso viene sottolineata mediante il verbo μὴ γυνυμένους, che non può non ricordarci la μίξις di Thphr. *H.P.* 2, 8, 4; il verbo indica, come il sostantivo corrispondente, l'atto dell'unione intima e in questo senso è già usato da Omero (cfr., ad es., *Il.* 9, 275 μὴ ποτε τῆς εὐνῆς ἐπιβήμεναι ἠδὲ μιγῆναι<sup>49</sup>). Anche Gregorio sottolinea l'intervento dei coltivatori per favorire evidentemente l'unione tra le palme e la produzione dei frutti: si può vedere in questo un implicito riferimento all'impollinazione artificiale delle palme, di cui parlava già Erodoto. Rispetto ad autori precedenti, il Nazianzeno non attribuisce però in maniera specifica alla palma femmina la capacità di fruttificare, ma

<sup>47</sup> Cfr. *Carm.* 1, 2, 1, 239-240 (*PG* 37, 540A) (sono i versi che precedono immediatamente quelli sugli amori delle palme) Τῷ δ' ἐπι δεσμὸς ἔρωτος, ἐπεὶ καὶ γαῖα καὶ αἰθήρ, | καὶ πόντος τεκέεσσι, γάμου δώροισι, τέθηνεν.

<sup>48</sup> «Se veramente c'è una legge dell'amore per le palme dall'alta chioma, in base alla quale la femmina e il maschio, unendosi nella stagione primaverile, producono un frutto racemoso grazie alla mano dei coltivatori».

<sup>49</sup> Cfr. J.N. Adams, *The Latin* cit., pp. 180-181.

genericamente afferma che l'unione delle palme di diverso sesso ha come effetto quello di determinare la produzione dei frutti. Elemento nuovo presente nella descrizione di Gregorio è il riferimento alla primavera come stagione destinata all'accoppiamento delle palme.

Segue molto da vicino Basilio di Cesarea Ambrogio, nel suo *Hexaemeron*; analogo è il contesto: parlando della varietà delle piante, il vescovo di Milano affronta il discorso sul sesso degli alberi, da cui prende spunto per affrontare il tema degli amori delle palme: cfr. 3, 13, 55 *Est etiam quod mireris, ipsis sexus in pomis, est discretio sexus in arboribus. Nam videas palmam, quae dactulos generat, plerumque inclinans ramos suos et subicientem et concupiscentiae atque amplexus speciem praetendentem ei arbori, quam marem palmam adpellant pueri rusticorum. Illa ergo palma feminea est et sexum suum subiectionis specie confitetur. Unde cultores lucorum praeiaciunt ramis eius dactulorum vel palmitum semina masculorum, quibus illi femineae arbori velut quidam sensus perfunctionis infunditur et expetiti concubitus gratia praesentatur. Quo munere donata rursus erigitur et elevat ramos suos et in veterem statum comam suam rursus adtollit. De ficu quoque eadem est opinio [...]*. Il testo di Ambrogio ricalca in maniera piuttosto evidente quello di Basilio:<sup>50</sup> anzitutto si fa una considerazione di carattere generale sulla distinzione di sesso nei frutti e negli alberi (il sostantivo *discretio* riprende il verbo διστῶσι di Basilio) e, a questo riguardo, viene proposto l'esempio della palma. Come nel modello greco, Ambrogio mostra la palma femmina che inclina i propri rami verso la palma maschio, rivelando il desiderio dell'accoppiamento. L'*incipit* della descrizione ambrosiana degli amori delle palme è identico a quello del modello: *Nam videas palmam, quae dactulos generat* ricalca chiaramente ἴδεις ἄν ποτε τὴν παρ' αὐτῶν ὀνομαζομένην θήλειαν di Basilio; ma anche l'espressione immediatamente successiva, *inclinans ramos suos*, riprende καθειῶσαν

<sup>50</sup> Un recente e ampio studio comparativo dell'*Hexaemeron* di Ambrogio e dell'omonima opera di Basilio è quello di R. Henke, *Basilios und Ambrosios über das Sechstageswerk. Eine vergleichende Studie*, Basel, Schwabe & Co., 2000, in cui però non viene trattata la sezione sugli amori delle palme.

τοὺς κλάδους, così come è ravvisabile corrispondenza tra *concupiscentiae* (termine proprio del latino ecclesiastico: cfr. *ThLL* IV 102, 80) e ὀργῶσαν e tra *amplexus* e τῆς συμπλοκῆς. Ambrogio adopera una perifrasi per indicare la palma maschio (*ei arbori, quam marem palmam adpellant pueri rusticorum*) rispetto al semplice ἄρρενος di Basilio (da notare l'espressione di Ambrogio *pueri rusticorum*, che richiama παῖδες [...] γεωργῶν di Ach. Tat. 1, 17, 3<sup>51</sup>); analogamente, poco prima, a proposito della palma femmina, l'autore latino precisa, a differenza del modello greco, che è quella che produce i datteri (*palmam, quae dactulos generat*): è interessante notare, al riguardo, che già in Erodoto le palme femmina sono definite βαλανηφόροισι, cioè produttrici di datteri (cfr. anche il termine καρποφόρον adoperato da Thphr. *H.P.* 2, 8, 4 per indicare la palma di sesso femminile); il verbo *generare* è, inoltre, usato anche da Ammiano proprio in riferimento alle palme femmina (cfr. 24, 3, 13 [...] *generare feminas* [...]). Motivo presente in Ambrogio, e assente in Basilio, è l'immagine della palma femmina che non solo piega i suoi rami, ma li pone sotto la palma maschio; anzi, precisa Ambrogio, è proprio questo atto di sottomissione che rivela il sesso della palma femmina (*Illa ergo palma feminea est et sexum suum subiectionis specie confitetur* [il sostantivo *subiectionis* riprende il participio *subicientem*, precedentemente usato in riferimento all'atto della palma femmina di porre i propri rami sotto la palma maschio]). Anche nella descrizione dell'impollinazione artificiale è evidente come Ambrogio riprenda Basilio: l'espressione *cultores lucorum praeiaciunt ramis eius* ricalca, anche nell'ordine delle parole, τοὺς δὲ θεραπευτὰς τῶν φυτῶν ἐμβάλλοντας τοῖς κλάδοις; una certa differenza è da ravvisare nel fatto che, mentre Basilio sostiene che vengono gettati cinipi sui rami della palma femmina, Ambrogio parla invece di *dactulorum vel palmitum semina masculorum* (è tuttavia da ravvisare corrispondenza tra *semina masculorum* e σπέρματα τῶν ἄρρένων). Ambrogio tende

<sup>51</sup> Cfr., al riguardo, H. Rommel, *Die naturwiss. Exkurse* cit., p. 69 n. 4, che osserva: «ein anderes Beispiel von Übersetzung des vielgebrauchten griechischen Ausdrucks [...] fand ich sonst nicht».

ad amplificare il modello e ciò risulta evidente anche dal fatto che la semplice espressione di Basilio ἐν συναισθήσει τῆς ἀπολαύσεως γίνεσθαι, riferita alla percezione del piacere, diviene nell'autore latino *illi femineae arbori velut quidam sensus perfunctionis infunditur et expetiti concubitus gratia praesentatur*, in cui è evidente la corrispondenza tra *sensus* e συναισθήσει. Ancora un esempio di amplificazione si ha in ciò che leggiamo subito dopo, in quanto la semplice osservazione di Basilio ἀνορθοῦσθαι πάλιν τοὺς κλάδους diviene in Ambrogio *rursus erigitur et elevat ramos suos*<sup>52</sup> (se nell'autore greco sono i rami a raddrizzarsi, nella descrizione di Ambrogio è la palma che, sollevandosi, raddrizza i propri rami: è tuttavia evidente la ripresa, dal momento che ad ἀνορθοῦσθαι corrisponde *erigitur* e all'avverbio πάλιν corrisponde *rursus*); l'espressione successiva *in veterem statum comam suam rursus adtollit*, con cui si conclude la descrizione degli amori delle palme, è analoga alla conclusione della descrizione di Basilio: *statum* riprende τὸ [...] σχῆμα, così come a τὴν κόμην corrisponde *comam*. Come Basilio, anche Ambrogio, subito dopo aver parlato dell'impollinazione delle palme, sottolinea che un processo analogo riguarda il fico: anche in questo caso l'espressione *de ficu quoque eadem est opinio* corrisponde a τὰ αὐτὰ δὲ ταῦτα καὶ περὶ τῶν συκῶν φασιν del modello greco (segue, esattamente come in Basilio, la descrizione dell'impollinazione del fico).

Nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* di Claudiano è presente solo un cenno al tema degli amori delle palme; tuttavia, come vedremo, esso si rivela particolarmente significativo: cfr. *epith.* 65-67 (ci troviamo nell'ambito della descrizione del giardino di Venere) *Vivunt in Venerem frondes omnisque vicissim/ felix arbor amat; nutant ad mutua palmae/ foedera [...]*; a dire il vero, il riferimento alle palme riguarda soltanto l'espressione *nutant ad mutua palmae/ foedera*, che contiene però elementi di particolare interesse. Le palme ondeggiavano per accoppiarsi: ritorna il verbo *nutare*, già presente in Plinio e poi ri-

<sup>52</sup> Ricordiamo nella descrizione pliniana il participio *erectis*, riferito però alle chiome della palma maschio nell'atto stesso della fecondazione delle palme femmina.

preso da Ammiano, con il quale Claudiano ha in comune anche il motivo della reciprocità del rapporto tra le palme, reciprocità sottolineata dall'aggettivo *mutua*, riferito a *foedera* (ricordiamo *amore mutuo* in Ammiano); inoltre, nel verso immediatamente precedente, troviamo l'avverbio *vicissim*, pure presente nello storico antiocheno, anche se Claudiano non lo riferisce in particolare alle palme, ma in generale agli alberi (*omnisque vicissim/felix arbor amat*).<sup>53</sup> La novità, nel breve accenno claudiano agli amori delle palme, è rappresentata dal sostantivo *foedera*: il rapporto tra le palme è dunque fondato su un patto di reciproca fedeltà, cui rimanda il termine *foedus*,<sup>54</sup> piuttosto frequente nella poesia d'amore latina (per limitarmi ad un esempio significativo, ricordiamo l'uso ricorrente di *foedus* in Catullo: cfr. 64, 335; 373; 76, 3; 87, 3; 109, 6).<sup>55</sup>

Concludendo, si può anzitutto rilevare come il tema degli amori delle palme abbia in origine (penso al testo di Erodoto) una dimensione, si potrebbe dire, puramente botanica. Lo storico di Alicarnasso si limita ad una descrizione del processo di impollinazione artificiale delle palme, mettendone in evidenza le modalità e le finalità. Permane un interesse di natura botanica nell'ambito della scuola peripatetica, come si evince dal *De historia plantarum* di Teofrasto (ricordiamo anche il *De plantis* pseudoaristotelico [cfr. *supra* n. 9]); Teofrasto, tuttavia, definendo il rapporto tra palme di diverso sesso 'una sorta di accoppiamento' (ἡ μὲν οἶον μίξις), introduce un elemento nuovo, che sicuramente ha contribuito, negli autori che si sono successivamente occupati degli amori delle palme, a trattare questo tema in maniera di-

<sup>53</sup> Si pone qui il problema della presenza di Ammiano nell'opera di Claudiano. Al riguardo, mi limito a rimandare a Claudii Claudiani *Carmina*, recensuit T. Birt, in *MGH, Auctorum antiquissimorum*, X, Berolini, Weidmann, 1892 (rist. anast. 1961), p. IX e a O.J. Maenchen-Helfen, *The Date of Ammianus Marcellinus' Last Books*, «Amer. Journ. of Philol.» LXXVI, 1955, pp. 393-395.

<sup>54</sup> Per il termine *foedus* nel poeta di Alessandria cfr. l'efficace nota di commento a Claud. *carm. min.* 26, 76 della Fuoco (in Claudiano, *Aponus (carm. min. 26)*, Napoli, Loffredo, 2008, p. 117), in cui, tra l'altro, si sottolinea il fatto che «Claudiano in più di un'occasione utilizza il sostantivo in riferimento all'ordinamento della natura».

<sup>55</sup> Per gli usi di *foedus* nella poesia d'amore latina cfr. R. Pichon, *Index* cit., p. 152; cfr., inoltre, R. Perrelli, *Commento a Tibullo: Elegie, libro I*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 166.

versa, superando e, talora, quasi trascurando quella dimensione esclusivamente botanica che esso inizialmente presentava. Ciò risulta evidente già in Plinio e, in particolare, nella descrizione del processo di impollinazione naturale delle palme, presentato attraverso la suggestiva immagine di più palme femmina che ondeggiano verso la palma maschio, che le feconda. Il ricorso di Plinio a termini che appartengono al lessico erotico (pensiamo, ad es., all'aggettivo *blandus*, al verbo *nutare*) senza dubbio conferisce al tema un carattere meno scientifico e più sentimentale; si può citare, al riguardo, quanto osserva, a proposito di Plin. *nat.* 13, 34-35, Steier, il quale parla di «stark vermenschlichte und romantisch [...] Schilderung der Beziehungen der männlichen und weiblichen Phoinix». <sup>56</sup> Il motivo degli amori delle palme si ripresenta nella letteratura greca di età imperiale ormai come *topos* letterario, quasi completamente svuotato della sua originaria valenza scientifica e botanica. Non a caso, nel romanzo di Achille Tazio viene ad assumere valore di *exemplum*, all'interno di una digressione sul potere di Eros nella natura. In particolare, la descrizione di Achille Tazio si caratterizza per la scelta di termini che nulla hanno a che fare con il mondo vegetale e che sono piuttosto legati all'ambito dei sentimenti e delle sensazioni tipiche degli uomini (al riguardo, al di là della frequenza del verbo ἐράω, tipico della passione amorosa, si possono menzionare termini come λύπη, νόσος, καρδία, ψυχή). <sup>57</sup> Discorso analogo può essere fatto per la descrizione degli amori delle palme nelle *Immagini* di Filostrato, cronologicamente vicino ad Achille Tazio, e per quella di Fiorentino, conservata nei *Geoponica*, il quale, pur avendo scritto un'opera sull'agricoltura, tuttavia lascia sullo sfondo l'aspetto tecnico della impollinazione artificiale delle palme, che diviene piuttosto lo spunto per una descrizione di natura sentimentale ed umanizzata del fenomeno (anche in questo caso si possono menzionare termini come, ad es., ἐράω, πόθος, ἀποβλέπω). Il tema degli amori

<sup>56</sup> Cfr. A. Steier, *Phoinix* cit., col. 396.

<sup>57</sup> Cfr. H. Rommel, *Die naturwiss. Exkurse* cit., p. 71: «Den Palmen wurden Bewegungen zur Ermöglichung einer gegenseitigen Vereinigung [...] ja sogar eine gewisse Wahlverwandtschaft einzelner Stämme untereinander [...] zugeschrieben, kurz, sie wurden als menschliche Wesen behandelt».

delle palme ricorre nella letteratura latina di età tarda (pensiamo soprattutto ad Ammiano, ma anche, sia pure in misura minore, a Claudiano), bene adattandosi ad un contesto culturale, in cui particolare attenzione è rivolta al mondo della natura. Se la presenza di questo tema, per altro semplicemente accennato, non sorprende in Claudiano, potrebbe invece risultare strana in un'opera storica, come quella ammiana; se non che, non bisogna dimenticare il gusto di Ammiano per le descrizioni paesaggistiche e naturalistiche (agli amori delle palme si può accostare, come detto, l'*excursus* sulla nascita delle perle). Anche a proposito della descrizione ammiana degli amori delle palme, si può sottolineare la tendenza all'utilizzo di termini che rimandano al lessico erotico e che altrove lo storico adopera in riferimento ad uomini (è il caso di *amor, mutuus, delectare, coire*). Interesse nei confronti di questo tema è manifestato, inoltre, da autori cristiani greci, come Basilio di Cesarea e Gregorio di Nazianzo, e latini, come Ambrogio. Anche in questi autori la dimensione botanica del fenomeno viene trascurata, a favore di quella erotica e sentimentale: Basilio, ad es., insiste sul motivo del desiderio che spinge la palma femmina ad accoppiarsi con la palma maschio (da qui l'utilizzo di termini come ὀργάω, ἐφίημι, συμπλοκή [da cui derivano *concupiscentia* e *amplexus* di Ambrogio]); analogamente in Gregorio di Nazianzo troviamo il riferimento al πόθος e all'unione intima espressa dal verbo μίγνυμι.

Il tema degli amori delle palme si è trasmesso, a partire da Erodoto, evidentemente da un autore all'altro, anche se non sempre è individuabile in maniera precisa la fonte alla quale i singoli autori si siano rifatti. A volte risulta chiara la dipendenza di un autore da un altro: è il caso di Plinio, che per l'impollinazione artificiale delle palme, ha senz'altro ripreso Teofrasto; a Plinio si è, a sua volta, rifatto Ammiano. È noto che Ambrogio nell'*Hexaemeron* ha come fonte Basilio e ciò vale anche, come sopra visto, per il motivo degli amori delle palme. Incerto è se Teofrasto si sia rifatto ad Erodoto o abbia acquisito le sue conoscenze in merito in ambiente peripatetico (ricordiamo il *De plantis* pseudoaristotelico); incertezza c'è anche intorno ai rapporti tra Achille Tazio e Filostrato, cronologicamente molto vicini e i cui testi presentano senza

dubbio analogie formali e di contenuto. Ma, al di là dei rapporti tra i singoli autori, è possibile individuare motivi che si sono conservati da Erodoto fino alla tarda antichità: alcuni accomunano molti autori, altri, presenti in uno o più autori, temporaneamente scompaiono, per riaffiorare poi successivamente. È comune naturalmente a tutti gli autori la distinzione di sesso tra le palme, presente fin da Erodoto; la finalità dell'impollinazione artificiale delle palme consiste, per lo storico greco, nel fatto che i frutti non cadano e giungano a maturazione: analogo motivo è presente in Teofrasto, ma questo stesso motivo poi ricompare addirittura in Ammiano, il quale afferma che, se la palma femmina non viene fecondata dalla palma maschio, perde i propri frutti immaturi (24, 3, 13 [...] *fetus amittit intemptivos*), laddove Plinio parla, in maniera più generica, di un isterilimento della palma femmina. Il riferimento al cinipe, attraverso il quale si favorisce la maturazione dei frutti della palma, si trova in Erodoto e nel *De plantis*; questo elemento scompare del tutto negli autori successivi fino a Basilio di Cesarea, in cui si riparla di ciniipi, considerati come i 'semi delle palme maschio' (ricordiamo che di semi, come mezzo di fecondazione della palma femmina da parte di quella maschio, parla anche Ammiano). Il confronto tra l'impollinazione delle palme e quella dei fichi, presente in Erodoto e poi in Teofrasto, non compare più fino, ancora una volta, a Basilio di Cesarea e ad Ambrogio, nei quali questo confronto viene ad essere riproposto.

Naturalmente, dopo la descrizione erodotea, sono stati introdotti, dagli autori successivi, nuovi elementi, che, come sopra detto, hanno contribuito a conferire al tema degli amori delle palme una dimensione puramente letteraria. Alcuni di questi elementi si sono trasmessi da un autore all'altro, altri sono invece rimasti a caratterizzare la descrizione di un singolo autore. Ad esempio, Teofrasto è stato il primo a definire l'unione tra palme di diverso sesso 'una sorta di accoppiamento' (ἡ μὲν οἶον μίξις); dopo di lui anche altri autori hanno definito gli amori delle palme negli stessi termini: Plinio parla di *coitus* e analogamente Ammiano adopera il verbo *coire*; Achille Tazio usa il termine συμπλοκή, che troviamo adoperato anche da Basilio di Cesarea (Ambrogio parla di *amplexus*); lo stesso Achille Tazio, alla fine

della sua descrizione, adopera il termine γάμος, che troviamo anche in Filostrato; da notare poi come Gregorio di Nazianzo sia vicino a Teofrasto per l'utilizzo del verbo μίγνυμι. Allo stesso modo, il motivo dell'ondeggiare e del piegarsi delle palme al momento della loro unione compare per la prima volta in Plinio e poi rimane negli autori successivi: lo stesso verbo adoperato da Plinio, *nutare*, è presente in Ammiano e in Claudiano; in Achille Tazio troviamo i verbi νεύω e κλίνω (in Filostrato ἐπικλίνω; in Fiorentino il sostantivo νεύσις); all'atto del piegarsi della palma innamorata si riferiscono anche Basilio e Ambrogio rispettivamente con le espressioni καθιείσαν τοὺς κλάδους e *inclinantem ramos suos*.

Ci sono poi, come detto, aspetti più particolari che caratterizzano le singole descrizioni o che, al massimo, accomunano due autori. In Achille Tazio è la definizione di malattia per l'amore della palma maschio nei confronti della femmina e l'intervento curativo dell'agricoltore, che consiste nell'innestare un germoglio della palma femmina nel 'cuore' della palma maschio. La singolarità della descrizione di Filostrato è invece da ravvisare nel fatto che la palma maschio innamorata si piega verso la palma femmina, situata sull'altra sponda di un fiume, venendo così a creare un naturale ponte di collegamento tra le due rive del corso d'acqua. Ammiano introduce come elemento nuovo il motivo della reciprocità del rapporto amoroso tra le palme, laddove in altri autori o è la palma maschio innamorata della femmina o viceversa; il motivo della reciprocità, su cui Ammiano insiste e che costituisce la caratteristica peculiare della sua descrizione, si trova pure in Claudiano. Quest'ultimo, a sua volta, presenta come novità il fatto di considerare il rapporto tra le palme un *foedus*, cioè un patto di reciproca fedeltà. Ricordiamo ancora che Gregorio di Nazianzo è l'unico ad indicare la primavera come stagione destinata agli amori delle palme; per quel riguarda invece la descrizione di Ambrogio, particolare, anche rispetto a Basilio, sua fonte diretta, è il fatto che la palma femmina non solo piega i suoi rami verso la palma maschio, ma li pone al di sotto, con un atto di sottomissione, che, secondo l'autore, ne rivela la natura femminile.



Carmela Laudani

## Caratteri e funzione del personaggio di Falerno (Sil. 7, 157-216)

L'episodio di Falerno si inserisce in una fase della seconda guerra punica intermedia fra le prime tre sconfitte romane del Ticino, della Trebbia e del Trasimeno, e la grande *clades Cannensis*, collocate rispettivamente nei gruppi di libri IV-V e VIII-X dei *Punica*. I libri VI-VII, in cui trova collocazione la tattica dilatoria di Fabio Massimo, aprono ampi squarci sul passato più o meno lontano, come la rievocazione della prima guerra punica attraverso le gesta di Attilio Regolo, ed il breve ma singolare *aition* dell'introduzione della viticoltura in Campania da parte di Bacco come premio per l'ospitalità del contadino Falerno.<sup>1</sup> A questa piccola sezione del poema l'autore ha voluto affidare alcune idee significative del proprio mondo poetico.

In prima istanza, appare molto studiata la struttura dell'episodio, caratterizzata da un non troppo rigido ma funzionale parallelismo: oserci affermare che si tratti di un vero 'quadro', intorno al quale sono posizionate due cornici, una dentro l'altra. Una prima cornice, più esterna, pone l'episodio all'interno della rievocazione dei danni provocati da Annibale nel territorio campano una volta lasciata l'Apulia: si tratta dei vv. 157-161, in cui sono ricordati il cambio di direzione operato da Annibale alla sua marcia verso territori che già aveva devasta-

<sup>1</sup> Per le citazioni del poema in questo articolo, l'edizione di riferimento è naturalmente quella di J. Delz, *Silius Italicus Punica*, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, MCMLXXXVII.

to, col conseguente incendio appiccato ai fertili territori del Falerno, e dei vv. 212-216, dove la ripresa del motivo della devastazione è seguita dal desiderio funesto, manifestato da entrambe le parti, di riprendere gli scontri. All'interno si trova quella che potremmo definire 'la cornice del Falerno': i vv. 162-165, che hanno come oggetto l'invocazione a Bacco e la celebrazione del famoso vino, si propongono come una sorta di protasi, dal tono solenne; ad essi corrispondono i vv. 209-211, con la ripresa del motivo della superiorità del Falerno su altri vini famosi, come conseguenza dell'azione di Bacco: in quest'ultimo passaggio Silio menziona tre luoghi originari dei vini più rinomati.<sup>2</sup> Si entra quindi nel vivo con i vv. 166-185, riservati all'ospitalità del vecchio contadino: essi costituiscono il vero cuore dell'episodio, in quanto il prodigio divino viene presentato come una conseguenza del pio comportamento di Falerno; i vv. 186-191, posti esattamente al centro del racconto, descrivono la prima manifestazione del miracolo, che consiste nella prodigiosa fuoruscita del vino da tre diversi tipi di contenitori presenti nell'umile casa; la seconda manifestazione, ai vv. 205-208, mostra il Massico sfolgorante di vigneti; essa è separata dalla prima dal breve discorso di Bacco (vv. 192-194), dal suo disvelamento (vv. 194-198) e dall'ebbrezza del contadino (vv. 199-205). In questo modo, l'obiettivo del poeta, che pone il suo iniziale punto di osservazione dai gioghi del monte coltivati da Falerno (vv. 166 s.), ritorna ad essi, ormai trasformati, dopo aver ristretto lo sguardo nell'interno dell'umile casa. Vi è poi, tra la prima e la seconda parte del racconto, una studiata corrispondenza lessicale: l'aggettivo di v. 182 *dulces* (*epulas*), ritorna a v. 191 (il *dulcis* [...] *umor* ricavato dall'uva); il sostantivo *latex* di v. 164 (*largitor laticis*) lo ritroviamo a v. 186, sempre nel senso

<sup>2</sup> Tutte e tre queste località sono citate da Virgilio; per lo Tmolo, cfr. *georg.* 2, 97-98 *sunt et Aminneae vites, firmissima vina, / Tmolius adsurgit quibus*; per gli Ariusia pocula di Sil. 7, 210, vi erano già i *vina* [...] *Ariusia* di *ecl.* 5, 71; per Metimna, cfr. *georg.* 2, 89-90 *non eadem arboribus pendet vindemia nostris / quam Methymnaeo carpit de palmite Lesbos*. A proposito di quest'ultimo passaggio, Virgilio afferma con parole molto decise la superiorità del vino di Metimna su quelli italici (*arboribus* [...] *nostris*): forse Silio ha in mente proprio questi versi virgiliani quando usa l'aggettivo *ferox* per *Methymna*. Cfr. F. Spaltenstein, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, I, Genève, Droz, 1986, p. 461: «'Ferox' fait référence à la renommée de ce vin, dont la ville est fière».

di «vino»;<sup>3</sup> il verbo *compono*<sup>4</sup> ricorre, in due accezioni differenti, a v. 180 e a v. 204; *laetus* di v. 176 ritorna a v. 199, in una *iunctura* inedita (*laeto [...] saporis*); *sucus* ricorre tre volte,<sup>5</sup> *poculum* (usato sempre al plurale) quattro (frequenza comprensibile, laddove il vino fa la sua epifania).<sup>6</sup> L'episodio si rivela ben ancorato all'interno del settimo libro: un indizio mi pare possa essere costituito dalla contrapposizione tra *ensibus ignotis* di v. 167, che riassume uno dei principali e più convenzionali *topoi* identificativi dell'età dell'oro, e *sicci [...] sanguinis enses* di v. 213, detto delle spade prive di sangue che esasperano Annibale, desideroso di dare battaglia. Ancora: all'ira del Cartaginese fanno eco i soldati romani ormai stanchi di rimanere impotenti di fronte alle razzie del nemico: l'espressione *proni decurrere monte* di v. 216 rimanda di certo, come suggerisce Spaltenstein,<sup>7</sup> all'immagine caratteristica, già presente in Livio, di Fabio che osserva il nemico dalle alture; ma tale espressione, evocativa di una ostile discesa di truppe e di mezzi, potrebbe altresì segnalare un cambiamento di atmosfera e di temperie poetica, e quindi la definitiva conclusione dell'episodio di Falerno, contrapponendosi al rigoglioso spettacolo delle viti che quello stesso monte, menzionato a v. 209 (*it monti decus [...]*), ha mostrato all'indomani della visita di Bacco.

Pare accertato che Silio sia stato il primo a narrare di un Falerno prima semplice contadino e poi viticoltore del Massico, facendone un eroe eziologico. In realtà il personaggio siliano è in parte debitore nei confronti di altri protagonisti di racconti simili, come annotava già Rupert,<sup>8</sup> uno dei più illustri editori di Silio, a proposito di Oineo e Icaro,

<sup>3</sup> A. La Penna (Immortale Falernum. *Il vino di Marziale e dei poeti latini del suo tempo*, «Maia» n. s. (5), 1999, pp. 163-181; cfr. in particolare p. 177) ha notato l'assenza della voce *vinum* dalle concordanze dei *Punica*.

<sup>4</sup> Cfr. *Aen.* 8, 316-317 [...] *nec iungere tauros/ aut componere opes norant [...]* per il nesso *opes [...]* *composuit* che ritroviamo in Sil. 7, 179-180. Per *composuit* di 204, cfr. F. Spaltenstein, *op. cit.*, pp. 376 e 460.

<sup>5</sup> Cfr. Sil. 7, 169; 188; 210.

<sup>6</sup> *Ibidem*, vv. 169, 188, 200, 210.

<sup>7</sup> Cfr. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 450 (commento a 7, 96 *verum ubi prima satis conspecta in montibus altis*) e p. 461.

<sup>8</sup> Cfr. *Caii Siliii Italici Punicorum libri septendecim varietate lectionis et perpetua adnotatione il-*

entrambi istruiti da Bacco sulla viticoltura.<sup>9</sup> Dietro a questo nuovo mito vi è poi il motivo letterario, ormai ampiamente collaudato, dell'ospitalità resa ad uno o più dèi, solitamente raffigurati sotto mentite spoglie, da parte di un personaggio umile.<sup>10</sup> Sempre Ruperti<sup>11</sup> aveva notato corrispondenze tra l'episodio di Falerno e due passi di Ovidio aventi a oggetto l'ospitalità, quella riservata da Filemone e Bauci a Giove e Mercurio nelle *Metamorfosi* (8, 620-724), e quella offerta da Irieo a Giove e Nettuno nei *Fasti* (5, 495-536). A sviluppare questa osservazione è stato, in tempi più recenti, Bruère,<sup>12</sup> rilanciando l'idea dell'ispirazione ovidiana in più luoghi dei *Punica*.<sup>13</sup> Credo che la maggior parte degli studiosi oggi valuti positivamente questa dipendenza di Silio da Ovidio, sia pure con sfumature diverse:<sup>14</sup> precise cor-

*lustrati a Georg. Alex. Ruperti*, I, Goettingae, sumtibus Io. Christ. Dieterich, 1795, pp. 481-482.

<sup>9</sup> Altro autore citato da Ruperti è Achille Tazio (2, 2, 3), a proposito di un pastore tirio. G. Procacci (*Intorno a un episodio del poema di Silio Italico (VII, 162-211)*, «Riv. Filol. Class.» (42), 1914, pp. 441-448, ha sviluppato l'intuizione di Ruperti a proposito di Icaro, personaggio dell'*Erigone* di Eratostene, parlando con molta prudenza del possibile riecheggiamento di Eratostene da parte sia di Silio che di Nonno (*Dion.* 47, 34-264), narratore a sua volta dell'ospitalità di Icaro nei confronti di Dioniso. Questa tesi è stata recentemente ribadita da A.S. Hollis (*Callimachus, Hecale*, edited with Introduction and Commentary by A.S. Hollis, Oxford, 1997, pp. 347-348).

<sup>10</sup> F. Spaltenstein (*op. cit.*, p. 259) ricorda giustamente che alla tradizione degli *aitia* Silio era ricondotto sopra tutto dal suo gusto per l'erudizione; in particolare, dev'essere stata la fama dei vigneti del Massico a fornire l'idea per questo *aition*. Cfr. altresì A. Asso, *Passione eziologica nei Punica di Silio Italico: la morte di Pirene*, «Aion» sez. ling. (23), 2001, pp. 221-223: per lo studioso la descrizione dei luoghi saccheggiati da Annibale, così come la menzione del nome dei Pirenei, forniscono semplicemente l'occasione per narrare due diverse storie. Sulla complessa problematica dell'*aition*, cfr. S. Schechter, *The Aition and Virgil's Georgics*, «Trans. Proceed. Amer. Philol. Ass.» (105), 1075, pp. 347-391, specie le pp. 347-352; A. Asso, *art. cit.*, pp. 215-218. Al tema dell'ospitalità resa ad un dio, o eroe, o personaggio sacro, Hollis dedica la terza appendice alla già citata edizione dell'*Ecale (The Hospitality Theme)*, pp. 340-354, cui rimando, anche per la bibliografia.

<sup>11</sup> Cfr. G.A. Ruperti, *ed. cit.*, p. 483.

<sup>12</sup> Cfr. R.T. Bruère, *Color Ovidianus in Silius Punica 1-7*, in *Ovidiana*, ed. N.I. Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958, pp. 475-499.

<sup>13</sup> Bruère tiene in considerazione anche i raffronti già individuati da E. Wezel, *De C. Silius Italici cum fontibus tum exemplis*, Leipzig, Brockhaus, 1873, pp. 87-88.

<sup>14</sup> Cfr. A. Asso, *art. cit.*, pp. 221-222; M. Wilson, *Ovidian Silius*, «Arethusa» (37), 2004, pp. 225-249, indaga la funzione assegnata da Silio all'imitazione ovidiana. Hanno invece manifestato posizioni opposte P. Miniconi e G. Devallet (*Silius Italicus, Punica*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. XCIV), che prendono in esame proprio l'episodio di Falerno per dimostrare che cosa separi Ovidio da Silio: sarebbe vano cercare nel poeta più recente

rispondenze di intonazione e di lessico fra i tre episodi sono state ampiamente individuate e studiate.<sup>15</sup> Rispetto al disteso racconto ovidiano della storia di Filemone e Bauci, Silio adotta una dizione più sobria, come si può evincere anche dal minor numero di versi,<sup>16</sup> condensando gli elementi tenuti presenti: 1) la contrapposizione tra l'èvo antico e quello contemporaneo al poeta; 2) l'ingresso della divinità nella dimora; 3) la descrizione del vasellame; 4) la preparazione e l'offerta del pasto. Ma mentre nell'episodio ovidiano al miracolo vero e proprio sono riservati due soli versi (vv. 679-680 *interea totiens haustum cratera repleri/ sponte sua per seque vident succrescere vina*), in Silio la fuoruscita del vino ha una sede privilegiata, al centro esatto dell'episodio, e viene reiteratamente descritta con la menzione dei tre recipienti in cui essa avviene. Se in Ovidio il miracolo può essere considerato un dettaglio che permette il riconoscimento degli dèi da parte degli anziani coniugi, ritratti in un atteggiamento di sacro timore, nei *Punica* questo riconoscimento da parte di Falerno non viene esplicitamente espresso. In compenso, Silio pone in rilievo il tempo dell'evento, l'età dell'oro, ed il luogo, il Massico con i suoi gioghi, mentre epoca e localizzazione della vicenda di Filemone e Bauci restano più sfumate: *olim* (*met.* 8, 624) e *collibus [...]* *Phrygiis* (*ibidem*, 621).

Ai passi di Ovidio cui è stato accostato quello siliano credo si possa aggiungere l'episodio, sempre ovidiano, di Celeo (*fast.* 4, 507-

la velata emozione, la conoscenza esatta dei gesti contadini e il sorriso discreto di Ovidio; si ritiene più legittimo un «goût alexandrin pour ces évocations brèves, de forme très travaillée, et qui semblent correspondre au souffle un peu court du poète». In maniera simile si era già pronunciato M. von Albrecht, *Silius Italicus. Ein vergessenes Kapitel Literaturgeschichte*, in *Argentea Aetas. In memoriam E. V. Marmorale*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1973, p. 183: «Daneben wirkt in den zarter gestimmten Partien Hellenistisches herein – vielfach, aber nicht ausschliesslich in der Brechung durch Vergils Eclogon und Georgica. Entspannte Miniaturen, wie die Falernus-Episode und kleinere an Bukolisches anklingende Einlagen, haben unaufdringlichen poetischen Reiz, wie er dem stillen Naturell des zurückgezogen Lebenden entspricht».

<sup>15</sup> Cfr. Bruère, *art. cit.*, pp. 491-493; egli osserva (p. 493) che con il disvelamento di Bacco termina il parallelo tra Falerno e i due episodi ovidiani fino a quel momento presi in considerazione; l'influenza di altri luoghi di Ovidio viene comunque sottolineata per il resto dell'episodio, come dimostrano i successivi raffronti (*ibidem*, pp. 494-495); Wilson, *art. cit.*, pp. 240-241; F. Spaltenstein, *op. cit.*, pp. 457-459.

<sup>16</sup> Falerno: Sil. 7, 157-216; Filemone e Bauci: *Ov. met.* 8, 620-724.

560),<sup>17</sup> per circostanze, atmosfera, riscontri testuali. Una prima somiglianza è costituita dal fatto che un dono simile a quello ricevuto da Falerno (la viticoltura) era stato ricevuto già da Trittolemo ad opera di Cerere:<sup>18</sup> si tratta della coltivazione della terra (cfr. *Ov. fast.* 4, 559-560 *iste quidem mortalis erit, sed primus arabit/ et seret et culta praemia tollet humo*). Coincidono, poi, altri elementi, sottolineati da corrispondenze di lessico. L'anziano Celeo, *senior* (*fast.* 4, 515; cfr. *senior* di *Sil.* 7, 167), invita, senza averla riconosciuta, Cerere nella sua umile casa: [...] *orat,/ tecta suae subeat quantulacumque casae* (*ibidem*, 515-516, motivo ripetuto poco più sotto col discorso diretto di Celeo, al v. 526: *surge nec exiguae despice tecta casae*), seguito da v. 537 *limen ut intravit* [...]; cfr. *Sil.* 7, 173-174 *nec pigitum parvosque lares humilisque subire/ limina caelicolam tecti* [...]. Come è da aspettarsi, Celeo offre un semplice pasto: *mox epulas ponunt, liquefacta coagula lacte/ pomaque et in ceris aurea mella suis* (*fast.* 4, 545 -546; cfr. *Sil.* 7, 179-180 [...] *puris nunc poma canistris/ composuit* [...] e 181-182 [...] *tum lacte favisque/ distinxit dulces epulas* [...]). A parte la coincidenza del termine *epulas*, quasi inevitabile (cfr. altresì *epulasque* di *met.* 8, 671), colpisce la somiglianza con le vivande offerte da Falerno, che in più presenta solo ortaggi appena raccolti e pane: in entrambi i contesti sono presenti frutta, latte e miele. In più, la *domus laeta* di *fast.* 4, 543, spiegabile con la guarigione procurata da Demetra al figlioletto di Celeo, ricorda il *laetus* [...] *hospes* di *Sil.* 7, 176, di Falerno che si appresta ad offrire il pasto al suo ospite.

Ma se guardiamo oltre il motivo dell'ospitalità resa a un dio, un vero e proprio mosaico testuale funge da ordito alla fine trama dei *Punica*, non a caso definito «il più intertestuale dei poemi».<sup>19</sup> Doveroso

<sup>17</sup> Il precedente di Ovidio è nell'omerico *Inno a Demetra*: cfr. A.S. Hollis, *ed. cit.*, p. 343.

<sup>18</sup> Per i personaggi che avevano conosciuto la viticoltura grazie a Dioniso cfr. O. Kern s. v. *Dionysos* in *RE V* 1, 1037, 10-48. Di Trittolemo si ricorda già G.A. Ruperti, *ed. cit.*, p. 482; Virgilio accenna in maniera assai velata al mito dell'«inventore» dell'agricoltura in un passo (*georg.* 1, 147-149 *prima Ceres ferro mortalis vertere terram/ instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae/ deficerent silvae et victum Dodona negaret*) nel quale è possibile cogliere un *pathos* assente dalla serena premessa all'introduzione della viticoltura sul Massico in *Silio* (7, 167-169).

<sup>19</sup> Credo che la lettura dell'episodio di Falerno possa confermare questa definizione posta

prendere le mosse dall'elogio dell'Italia di Verg. *georg.* 2, 136-176, il cui esordio<sup>20</sup> è dedicato al confronto con la mitica terra della Colchide generatrice di mostri e feconda di guerrieri; i primi beni italici menzionati sono proprio [...] *gravidae fruges et Bacchi Massicus humor* (*ibidem*, 143); mi pare che proprio il secondo emistichio contenga tre parole chiave dell'episodio di Falerno. Le due sezioni del secondo libro delle *Georgiche* dedicate alla coltivazione della vite sono poi ricche di spunti colti da Silio, a partire dall'elenco delle principali varietà di viti fino all'idea del primato del vino Falerno: cfr. Verg. *georg.* 2, 89-90 *non eadem arboribus pendet vindemia nostris/ quam Methymnaeo carpit de palmite Lesbos*, 96 [...] *nec cellis ideo contende Falernis*, e *ibidem*, 98 *Tmolius adsurgit quibus et rex ipse Phanaeus*; Sil. 7, 210-211 *Tmolus et ambrosiis Ariusia pocula sucis/ ac Methymna ferox lacibus cessere Falernis*. Virgilio propone una suggestiva immagine di ebbrezza, certamente tenuta presente: cfr. *georg.* 2, 93 s. [...] *tenuisque lageos/ temptatura pedes olim vincturaque linguam*;<sup>21</sup> ma ai versi siliani dell'ubriacatura di Falerno contribuisce anche Ovidio, con la sua descrizione degli effetti delle grandi bevute (cfr. *fast.* 3, 531-534) con annessi canti e rozzi balli durante la festa di Anna Perenna; *cum redeunt, titubant et sunt spectacula volgi* (*ibidem*, 539); cfr. Sil. 7, 200 s. *postquam iterata tibi sunt pocula, iam pede risum,/ iam lingua titubante moves* [...].<sup>22</sup> Trovo che le ultime resistenze ed il sopore di Falerno possano trovare un riscontro nell'episodio virgiliano dell'addormentamento di Palinuro ad opera del Sonno, celato dietro le sembianze del compagno Forbante: *Ecce deus ramum lethaeo*

in esergo all'articolo di Wilson, cit., p. 248: «the most intertextual of poems». Sulla particolare qualità dell'*aemulatio* siliana, che interessa la tecnica compositiva dei *Punica* (e in cui Ovidio gioca un ruolo primario), cfr. le riflessioni di C. Santini, *La cognizione del passato in Silio Italico*, Roma, Cadmo, 1983, pp. 13-17.

<sup>20</sup> Cfr. Verg. *georg.* 2, 140-142 *Haec loca non tauri spirantes naribus ignem/ invertere satiss immanis dentibus hydri,/ nec galeis densisque virum seges horruit hastis*.

<sup>21</sup> Notata da F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 459, che cita altresì Lucr. 3, 476 *denique cur, hominem cum vini vis penetravit*.

<sup>22</sup> R.T. Bruère, *art. cit.*, p. 495, ricorda opportunamente, per *lingua titubante* di Sil. 7, 201, Ov. *Trist.* 3, 1, 21 *haec ubi sum furtim lingua titubante locutus*, così come per Sil. 7, 201-203 ancora *rem.* 146-147 *aleaque et multo tempora quassa mero/ eripiunt omnes animo sine vulnere nervos*.

*rore madentem/ vique soporatum stygia super utraque quassat/ tempora cunctantique natantia lumina solvit* (*Aen.* 5, 854-856). Cfr. altresì *ibidem*, 847 *cui vix attollens Palinurus lumina fatur*. Ecco i passi di Silio: 7, 202 *tempora quassatus [...]* e 204-205 *donec composuit lucrantia lumina Somnus./ Somnus, Bacche, tibi comes additus [...]*.<sup>23</sup>

Per il personaggio di Falerno addurrei, in certa qual misura, anche il confronto con il *senex Corycius* di *georg.* 4, 125 ss. Entrambi i vecchi appaiono vigorosi ed operosi; del vecchio di Corico Virgilio elenca minutamente le fatiche, dalla coltivazione dell'orto e dei fiori all'allevamento delle api e all'arboricoltura; di Falerno, Silio racconta solamente che era intento a coltivare i gioghi del Massico (7, 166 s.), ma ciò che egli offre a Bacco sono i frutti del suo lavoro quotidiano: pomi, ortaggi e miele sono prodotti anche da lui, che rispetto al vecchio coricio dispone in più di pane e latte. Infine, il luogo in cui entrambi agiscono è ben individuato: per il vecchio di Corico si tratta di territori bagnati dal fiume Galeso, presso Taranto (*georg.* 4, 125 s.).<sup>24</sup>

Per la caratterizzazione di Bacco operano diverse suggestioni; potremmo cominciare con la cura di bellezza 'istantanea' che Venere effettua sul figlio Enea in procinto di apparire al cospetto di Didone: *restitit Aeneas claraque in luce refulsit/ os umerosque deo similis: namque ipsa decoram/ caesariem nato genetrix lumenque iuventae/ purpureum et laetos oculis adflarat honores* (*Aen.* 1, 588-591).<sup>25</sup> Ma *lumine purpureo* è ancora di marca virgiliana: nei Campi Elisi le anime beate godono di una luce propria, *largior hic campos aether et lumine vestit/ purpureo solemque suum, sua sidera norunt* (*Aen.* 6, 640-641). Nell'episodio di Falerno vi è anche il ricordo di un'impresa di Bacco

<sup>23</sup> Per il motivo dell'uomo anziano ubriaco e addormentato Bruère pensa piuttosto all'episodio di Numa che nei *Fasti* (3, 300-306) fa bere fino all'ebbrezza Fauno e Pico. Cfr., per Sil. 7, 202 *tempora quassatus grates et praemia digna*, i singoli rilievi, addotti da F. Spaltenstein (*op. cit.*, p. 460), di Tib. 1, 2, 3 *neu quisquam multo percussum tempora baccho* e di Ov. *rem.* 146 (cfr. la nota precedente).

<sup>24</sup> Un tratto a mio avviso interessante è che i pochi iugeri del *senex* (cfr. *ibidem*, pp. 127 s. [...]) *cui pauca relictis/ iugera ruris erant [...]* ricordano, ancora più che il terreno arato da Falerno, quelli aviti di Fabio Massimo, un passo del medesimo libro settimo su cui v. *infra*: [...]) *pauca atque haec ruris aviti/ iugera [...]* (*Sil.* 7, 261-262).

<sup>25</sup> Cfr. già F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 459, che ricorda Verg. *Aen.* 1, 590.

narrata da Acete a Penteo nelle *Metamorfosi* ovidiane, al culmine del quale il dio, che aveva assunto un diverso aspetto, riprende quello abituale;<sup>26</sup> anche l'inizio di quel racconto riserva qualche sorpresa: il dio appare all'equipaggio della nave da lui guidata sotto le spoglie di uno strano adolescente, *virginea puerum ducit per litora forma./ Ille mero somnoque gravis titubare videtur* (*met.* 3, 607-608); si noti il verbo *titubare*, che Silio userà per Falerno ebbro: [...] *iam pede risum,/ iam lingua titubante moves* [...] (Sil. 7, 200 s.).<sup>27</sup>

Sul perché Silio abbia voluto inserire questo racconto nel suo poema, i critici appaiono su posizioni sostanzialmente simili: la devastazione ad opera di Annibale dei territori dove si produceva l'omonimo vino ha suggerito l'idea di scrivere un intermezzo eziologico proprio su di esso, grazie al quale quella regione era conosciuta;<sup>28</sup> a questo intento non è estranea la condizione di Silio, proprietario di terreni ubicati in quell'area.<sup>29</sup> Al di là di queste – ovvie – considerazioni, credo tuttavia che sia possibile individuare alcune linee interpretative per questo episodio che, pur nell'esiguità della sua estensione e nell'apparente assenza di legami con la trama principale dei *Punica*, ha suscitato l'interesse di non pochi studiosi.

<sup>26</sup> Cfr. Ov. *met.* 3, 664-667: *Impediunt hederæ remos nexuque recurvo/ serpunt et gravidis distingunt vela corymbis./Ipse racemiferis frontem circumdatus uenis/ pampineis agitat velatam frondibus hastam*. Il debito di Silio nei confronti della scena della trasformazione di Bacco è stato già notato da R.T. Bruère, *art. cit.*, p. 494, da F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 459 (che cita altresì l'episodio delle Minieidi, Ov. *met.* 4, 394, e Stat. *Theb.* 7, 652), e da M. Wilson, *art. cit.*, p. 241.

<sup>27</sup> Credo che *titubante* si accordi sia con *lingua* che con *pede* del verso precedente: «provochi il riso ora col piede, ora con la lingua che incespicano»; tanto i passi quanto le parole di Falerno risultano incerti a causa dell'inedita ebbrezza. Mi permetto in questo di dissentire da F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 459: «'Titubare' apparaît plusieurs fois pour la langue (TLL 7, 2, 1448, 43). Il n'y a donc pas de zeugma approximatif ni de figure de style avec 'pede' à côté de 'lingua'».

<sup>28</sup> Cfr. R.T. Bruère, *art. cit.*, p. 494; Asso, *art. cit.*, pp. 222 s.

<sup>29</sup> Cfr. J. Nicol, *The historical and geographical sources used by Silius Italicus*, Oxford, Blackwell, 1936, p. 12; A.J. Pomeroy, *Silius Italicus as a 'doctus poeta'*, «Ramus» (18), 1989, p. 130 e n. 63, che sottolinea il contrasto fra l'interesse di Silio per la viticoltura e i provvedimenti presi da Domiziano per incoraggiare la coltivazione di frumento a spese di quella della vite. Sulla legislazione domiziana in questo settore abbiamo la testimonianza di Svetonio (*Dom.* 7, 2; 14, 2) e Stazio (*silv.* 4, 3, 11).

È stato giustamente segnalato<sup>30</sup> l'intento da parte del poeta di tributare, sulla scia di Virgilio, una lode convinta alla Campania, sua terra prediletta. Il resoconto relativo a Falerno si distingue per la precisa caratterizzazione dei luoghi; in parte questa precisione è dovuta al fatto che il poema siliano riguarda un argomento storicamente determinato, in parte vi è un apprezzamento del paesaggio italico che rinvia direttamente a Virgilio e al suo elogio dell'Italia nel secondo libro delle *Georgiche*; la formula *Bacchi Massicus umor* di *georg.* 2, 143 (cfr. anche *ibidem*, 96 [...] *nec cellis ideo contende Falernis*) si amplia, nei *Punica*, fino a spostare l'attenzione dal vino ai luoghi dai quali esso prende origine: un paesaggio solare e ridente, una fitta vegetazione di vigneti. Il monte Massico diventa protagonista del racconto siliano, che ci presenta i suoi gioghi un tempo solcati dall'aratro di Falerno e in seguito destinati ad accogliere le viti. L'attenzione per il paesaggio emerge anzitutto dalla ricca aggettivazione: *uberis arva Falerni* di v. 159, *dives ea* [...] *tellus* di v. 160,<sup>31</sup> cui si aggiungono *frugiferis* [...] *ramis* di v. 161, *gravidae* [...] *vites* di v. 164, *uviferis* [...] *arvis* di v. 207, *miratus nemora et lucentes sole racemos* di v. 208. A proposito di quest'ultimo verso, esso non può prescindere dall'immagine virgiliana dell'albero innestato che guarda stupito su di sé un fogliame e dei frutti che non riconosce: [...] *nec longum tempus, et ingens/ exiit ad caelum ramis felicibus arbor/ miratasque novas frondes et non sua poma* (*georg.* 2, 80-82);<sup>32</sup> tuttavia Silio mutua il solo aspetto gioioso di quell'immagine, in lui priva dell'impressione di sconcerto e di smarrimento concentrata in quell'efficacissimo *non sua* virgiliano. Infine, a 7, 167 s. [...] *pampinus umbras/ nondum* [...] *virides* [...] *textebat*, a *lentae* della suggestione virgiliana di *ecl.* 9, 42 [...] *lentae texunt umbracula vites*<sup>33</sup> si sostituisce il tocco del colore.<sup>34</sup> Si potrebbero

<sup>30</sup> Cfr. A. La Penna, *art. cit.*, p. 177.

<sup>31</sup> Nel medesimo verso, *numquam* [...] *mentita colono* introduce una sfumatura morale nella descrizione del paesaggio: un'allusione agli inganni del Punico? o al supposto tradimento del Temporeggiatore?

<sup>32</sup> Cfr. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 460: «Ce vers rappelle Verg. *georg.* 2, 82 'mirastastque novas frondes', avec le même animisme».

<sup>33</sup> Per il raffronto, cfr. già F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 456.

<sup>34</sup> Un altro esempio di tale attenzione per il paesaggio italico si trova in 6, 641-654, in cui

citare altri esempi, anche di un solo emistichio, che presentano all'occhio dell'ascoltatore di un tempo e all'occhio del lettore moderno un ammirato scorcio d'Italia: basti il caso del solo guerriero Massico, la cui morte passa in secondo piano rispetto alla celebrazione della sua terra d'origine: *fit socius leti coniecta Massicus hasta,/ vitiferi sacro generatus vertice montis/ et Liris nutritus aquis, qui fonte quieto/ dissimulat cursum ac nullo mutabilis imbri/ perstringit tacitas gemmanti gurgite ripas* (Sil. 4, 346-350).<sup>35</sup>

Al di là dell'inevitabile omaggio alla convenzione sottintesa dal tema dell'ospitalità offerta a un dio, che prevede la messa a fuoco sull'umiltà dell'abitazione e sulle povere suppellettili, nonché sull'atteggiamento servizievole dell'ospite che compensa ampiamente l'esiguità di mezzi, non mancano indizi di marca, potremmo dire, schiettamente siliana: c'è innanzi tutto la contentezza di Falerno (non ancora ebbro!), che, se non rappresenta un tratto unico rispetto ad altri esempi letterari di ospitalità,<sup>36</sup> spicca tuttavia per essere espressa in maniera breve e diretta, col solo aggettivo, *laetus*, al centro del verso 176; c'è il gesto di offerta alla dea Vesta, protettrice della casa e del focolare (e che riveste, a mio vedere, un'importanza non secondaria per l'interpretazione dell'episodio):<sup>37</sup> si vuole certo proporre l'idea di una religiosità semplice, tipica di una idealizzata antichità, ma va anche osservato che Falerno compie il suo omaggio in maniera del tutto disinteressata, ormai sicuro del vitto per quel giorno e inconsapevole della presenza di un dio nella sua dimora; citerei, a riscontro, i vv. 88-89 dello stesso

il vagare di Annibale per l'Italia centrale costituisce l'occasione per posare lo sguardo ammirato su alcune località; ancora più imponente, la rassegna dei contingenti italici intervenuti a Canne a fianco dei Romani (8, 356-616), un vero e proprio mosaico di genti ma anche una miriade di territori, acque, risorse naturali.

<sup>35</sup> M. von Albrecht, *L'Italia in Silio Italico*, in *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco*, III, Palermo, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia greca, Istituto di filologia latina, 1991, pp. 1179-1190, avanza l'ipotesi, tutt'altro che peregrina, secondo cui è l'Italia, «sofferente e poi glorificata» (p. 1190), a rivestire la funzione di eroe contrapposto ad Annibale.

<sup>36</sup> Così Ovidio dice di Filemone e Bauci: [...] *super omnia vultus/ accessere boni nec iners pauperque voluntas* (met. 8, 677-678). Cfr. altresì *tota domus laeta est* di *fast.* 4, 543, già ricordata, che tuttavia ha una diversa motivazione.

<sup>37</sup> Cfr. *infra*.

libro settimo, in cui Silio, dopo aver ricordato i timori del popolo di Roma per l'appressarsi di Annibale, stigmatizza il rispetto verso gli dèi che nasce solo dalle situazioni incerte (*tanta adeo, cum res trepidae, reverentia divum/ nascitur; at rariae fumant felicibus arae*). C'è lo spontaneo e maldestro tentativo di Falerno di rendere grazie al dio suo benefattore, nonostante la condizione di ebbrezza (cfr. *ibidem*, vv. 200-203); c'è, infine, il miracolo, che assume maggior valore in quanto non è semplicemente la manifestazione della presenza di un dio, come in *met.* 8, 679-680, ma rappresenta al contempo il premio elargito dal dio stesso: il suo scopo è quello di procurare fama (cfr. *Sil.* 7, 193 s. *viticolae nomen pervulgatura Falerni/ munera*), oltre che di donare un nuovo ristoro (cfr. *ibidem*, 169 *pocula nec norant sucis mulcere Lyaei*). L'estrema naturalezza con cui Falerno offre ospitalità allo sconosciuto rivelatosi poi un dio si spiega anche con l'ambientazione della vicenda nell'età dell'oro, evocata con notevole economia di mezzi: cfr. i vv. 166-167 [...] *meliore [...] in aevo/ ensibus ignotis*. La rapidità e semplicità di questo accenno, che identifica quell'era con una primordiale situazione di pacifica convivenza, riassume in maniera efficace, isolando un tratto peculiare, quanto altri autori avevano scritto più diffusamente:<sup>38</sup> *ensibus ignotis* di Silio sostituisce più lunghe perifrasi, dove abbondano incudini e armi (del resto già abbastanza fragorose nel resto dei *Punica*); non c'è quindi nemmeno il bisogno di ricordare che in quell'epoca dèi ed uomini avevano un rapporto diretto, e che in un mondo dove gli dèi non disdegnavano di compiere i loro viaggi la vita degli uomini era casta e pura.<sup>39</sup> I tre attributi *laetus*

<sup>38</sup> Cfr. il *ThLL* (V 2, 609, 5-11, s. v. *ensis*) che all'età dell'oro dedica un'apposita sezione, con passi di Lucrezio, Virgilio, Tibullo, Ovidio, Germanico. Sull'età dell'oro cfr. B. Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, Olms, 1967.

<sup>39</sup> In Catullo, quello del carne 64, il discrimine tra una lontana epoca felice e la nuova era, in cui gli dèi disdegnano di farsi vedere dagli uomini, non è la guerra, cui anzi gli dèi partecipano volentieri a fianco degli esseri umani, ma la profanazione degli affetti più sacri e del culto degli antenati; nella sezione conclusiva del carne si dice infatti che le divinità erano solite mostrarsi agli eroi ed agli uomini, e che Libero guidava le Baccanti sul Parnaso, *saepe vagus Liber Parnasi vertice summo/ Thyiadas effusis euantes crinibus egit* (390-391); ma a partire da un dato momento gli uomini cedettero ai più bassi impulsi, dimenticando la giustizia: *sed postquam tellus scelere est imbuta nefando, / iustitiamque omnes cupi-*

di v. 176, *citus* di v. 180 e *castus* di v. 183, in cui si può circoscrivere l'orizzonte psicologico di Falerno (serenità, zelo, purezza), si stagliano isolati nel verso (*laetus* è accordato con *hospes*, ma la sua posizione centrale lo pone comunque in evidenza) e rendono più perspicuo il punto di vista del narratore sui gesti compiuti dal personaggio. A *castus* viene dato particolare rilievo grazie anche all'*enjambement* e all'ossimoro con *polluta*, per evidenziare la totale assenza di cibi carnei, e quindi di spargimento di sangue innocente, dalla mensa di Falerno.<sup>40</sup> La piccola casa è indicata con l'espressione *parvos [...] lares* (173); anche gli utensili non sono immuni da questa atmosfera: l'inedita espressione *puris [...] canistris* di 179 ne riprende una simile di Ovidio, ma conferendole una patina di solennità.<sup>41</sup> È proprio questa atmosfera tranquilla, lontana da guerre e dolorosi conflitti, che affascina in Silio e nel suo breve mito. Mi piace a questo punto ricordare che proprio al centro del poema, esattamente a metà del nono libro dei *Punica*, dedicato alla memorabile battaglia di Canne, si trova una interessante *iun-*

*da de mente fugarunt* (397-398) con tali conseguenze: *omnia fanda nefanda malo permixta furore/ iustificam nobis mentem avertere deorum./ Quare nec tales dignantur visere coetus./ nec se contingi patiuntur lumine claro* (405-408; cfr. A. Traina, *Allusività catulliana [Due note al c. 64]*, in *Poeti latini [e neolatini]. Note e saggi filologici*, I, Bologna, Pàtron, 1986<sup>2</sup>, pp. 145-158). Nell'era felice si immolavano vittime, si conosceva la viticoltura, si praticava la guerra; anche la rappresentazione dell'orgia guidata da Bacco è lontana dalla pacata rappresentazione che di questo dio offre Silio. Eppure è possibile riscontrare un'affinità tematica con l'episodio di Falerno per il risvolto morale che Catullo attribuisce all'onore reso a Peleo e Teti dagli dèi che partecipano alle loro nozze: in entrambi i casi, c'è l'apprezzamento per una condotta pura e rispettosa del divino. Non sembrano mancare alcuni spunti lessicali: le *domos [...] castas*, le caste abitazioni degli eroi cui gli dèi facevano visita di Catull. 64, 384, sembrano riecheggiare in *castus* di Sil. 7, 183, riferito a Falerno; per le vesti che scivolano dal corpo di Arianna e giocano con i flutti marini davanti ai suoi piedi, *omnia quae toto delapsa e corpore passim/ ipsius ante pedes fluctus salis adluebant* (Catull. 64, 66-67) è usato il participio *delapsa*, che Silio adopera per la vite discesa dal tirso di Bacco a rivestire a festa la tavola di Falerno: [...] *ac vitis thyrso delapsa virenti/ festas Nysaeo redimivit palmite mensas* (Sil. 7, 197-198).

<sup>40</sup> F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 458, osserva che l'aggettivo sottintende un rito di purificazione cui Falerno si sottopone prima di consumare il pasto. Per l'importanza dell'aggettivo *castus* nei *Punica*, cfr. M. von Albrecht, *L'Italia cit.*, pp. 1188-1189.

<sup>41</sup> Più neutra era infatti l'espressione *in patulis [...] canistris* di ovidiana memoria nell'episodio di Filemone e Bauci (cfr. *Ov. met.* 8, 675). Per F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 458 *puris* potrebbe avere il senso di «sans ornament», in voluta contrapposizione allo sfarzo delle stoviglie del suo tempo.

*ctura, insanus [...] ensis* (314), le «spade insensate», protagoniste di questo e di ogni combattimento; l'episodio di Falerno, che si svolge quando la guerra era sconosciuta, *ensibus ignotis* (7, 167), si giustifica e trae luce, per contrasto, proprio dal contesto in cui si trova inserito, alla vigilia del più sanguinoso scontro della seconda guerra punica.<sup>42</sup>

È dunque possibile avvertire in questi versi un profondo sentimento di religiosità, a partire dal vagheggiamento di una pia vita agreste, incontaminata dall'empietà e dalla guerra, che potremmo definire *nulloque cruore/polluta*, come Silio dice della mensa di Falerno (vv. 182-183).<sup>43</sup> Sull'episodio aleggia, infatti, un senso di sacro mistero, riguardo al quale Falerno non si pone domande, perché ne appare intimamente partecipe. Il medesimo sentimento riecheggia, nei *Punica*, nelle parole dolenti di Marcia (6, 437-449), la quale implora invano il marito Regolo, che si accinge a pernottare in un alloggio riservato agli ambasciatori cartaginesi con i quali è giunto a Roma da prigioniero, di trascorrere una notte nella propria casa, accanto ai suoi figli. Come nel racconto di Falerno, ricorrono termini, (*vestigia casta* (6, 439), (*patrium*) *larem* (6, 440), *pollutum* (441), *fas* (449),<sup>44</sup> che pongono l'ac-

<sup>42</sup> Vi sono altri esempi, anche molto brevi, che sortiscono l'effetto di sospendere per qualche momento l'azione di scontri furibondi e di proporre un modello alternativo di vita: così è per due caduti appartenenti agli schieramenti opposti, cioè Ibero, soldato punico che prima della guerra era dedito alla caccia, felice di una vita oscura (1, 391-396), ed Erminio, che si dedicava alla pesca nelle acque del Trasimeno per sfamare il vecchio padre (5, 580-583), entrambi accomunati dalle gioie di una esistenza discreta ed appartata, lontana dalle ambizioni di gloria. Si tratta, tuttavia, di una dimensione accennata con pudore rispetto al preponderante narrato della guerra; di questo mondo Falerno appare l'esempio più luminoso e compiuto. Ciò che distingue quest'ultimo dai primi due esempi è l'assenza della forza bruta e del dolore dalla sua vita, certamente faticosa ma serena.

<sup>43</sup> Raffinata ripresa siliana di *Ov. met.* 15, 98 *nec polluit ora cruore* (cfr. E. Wezel, *op. cit.*, p. 88); nel passo ovidiano, Pitagora rimprovera i suoi simili richiamandoli all'età dell'oro, la cui caratteristica saliente ai suoi occhi era l'astensione dalle carni. Falerno è raffigurato da Silio come esponente di quell'età antica e felice.

<sup>44</sup> Con la formula solenne *haud fas* si entra nel vivo della digressione di Falerno: è quasi un rimando alla protasi del poema, cfr. 1, 17-19 *tantarum causas irarum odiumque perenni/servatum studio et mandata nepotibus arma/fas aperire mihi superasque recludere mentes*. A conclusione dell'episodio (v. 212), Annibale viene definito *infestus*: il *ThL* (VI 1, p. 626, 75 s., s. v. *festus*) dà come possibile la connessione tra *fas* e *festus*, «cf. c. *feriae, fanum* (q. v.), fortasse c. *feralis, fas*»; avanzerei, sia pure con cautela, l'ipotesi che Silio abbia contrapposto l'*in-festus* condottiero punico al rispetto verso gli dèi sottolineato nell'esordio

cento sullo spessore morale del disperato appello della donna, destinato a rimanere inascoltato.<sup>45</sup>

I meriti di Fabio e la centralità del suo ruolo per la salvezza di Roma appaiono messi in risalto anche grazie alla presenza, nel medesimo libro in cui il dittatore assume un ruolo da protagonista, della digressione dedicata a Falerno; la rettitudine dell'eroe romano richiama infatti alla memoria la probità di vita distintiva dell'età dell'oro. Credo che sia opportuno gettare preliminarmente uno sguardo alla struttura del libro settimo: esso appare diviso in due parti, separate da un intermezzo significativo per il prosieguo della vicenda principale. Il libro si apre con un elogio di Fabio, culminante nel racconto che un prigioniero romano fa ad Annibale (preoccupato dall'abilità tattica del suo rivale) del sacrificio dei trecento Fabii. Un tentativo del condottiero cartaginese di dare battaglia resta frustrato, e lo costringe a spostare la sua marcia dall'Apulia verso la Campania, che viene devastata.<sup>46</sup> Segue l'episodio di Falerno, cui succede un discorso di Fabio che riesce a placare il desiderio di combattere del suo esercito. A questo punto, Silio narra il tentativo di Annibale di gettare discredito sul nome del capo avversario risparmiando i suoi terreni, e la manovra di Fabio di chiudere i Cartaginesi in una zona da cui non è possibile evadere; immediatamente dopo, è narrato il piano di Annibale di sfuggire all'assedio dando fuoco alle corna degli armenti razzati e lasciandoli liberi perché spaventino i Romani; il discorso di monito rivolto da Fabio a Mi-

del racconto di Falerno e all'atmosfera ricreata nell'intero episodio (si noti, ancora, che i preparativi del pasto ad opera del contadino sono anticipati e, per così dire, riassunti dall'espressione *opes festas* di v. 179, mentre il miracolo di Baccho culmina con le *festas* [...] *mensas* di v. 198).

<sup>45</sup> F. Ahl, M.A. Davis e A. Pomeroy (*Silius Italicus*, «ANRW» II (32/4), 1986, pp. 2429-2561) hanno sottolineato l'importanza di Regolo come archetipo di Fabio e come simbolo di resistenza a Cartagine: «Silius'Regulus underscores the fact that Fabius brought to his first encounters with Hannibal the wisdom Regulus acquired late in his military career. Regulus is a symbol of Rome's resistance to Carthage. Fabius actually saved Rome», p. 2523; cfr. altresì V. Neri, *Dei, Fato e divinazione nella letteratura latina*, «ANRW» II (16/3), 1986, p. 2027. Per l'assimilazione Regolo-Fides di Sil. 6, 579, sempre per bocca di Marcia, v. anche A. Asso, *art. cit.*, p. 220 n. 22, che sottolinea tuttavia «l'ardire smisurato» delle gesta dell'eroe.

<sup>46</sup> Per Silio è la seconda incursione di Annibale in Campania (cfr. 7, 158 *Campanas remeat notus populator in oras*), mentre in Livio è la prima (22, 13).

nucio prima di recarsi a Roma per i riti della sua famiglia conclude questa prima parte tutta dedicata al Temporeggiatore. Nella seconda parte del libro assistiamo alla decisione del senato romano, istigato dall'*invidia* e dal malcontento popolare, di dividere l'esercito tra Fabio e Minucio; quest'ultimo intraprende una battaglia nella quale rischia di perdere l'esercito e la vita, entrambi salvati dall'*aristeia* di Fabio, accorso in suo aiuto nonostante il parere contrario del figlio Quinto (che del resto si distinguerà nella battaglia per eroismo e devozione filiale), cui rivolge un discorso di commossa fedeltà alla patria;<sup>47</sup> alla fine, Minucio riconoscerà la superiorità militare e tattica del dittatore. Il libro si conclude (*ibidem*, 746-750) con gli onori resi a Fabio dall'esercito romano, che innalza altari di zolle e offre prima del pasto una libagione in suo onore. Tra la prima e la seconda parte del libro si interpone il colloquio tra Proteo e le Nereidi (7, 409-493), in cui, come in un passaggio graduale e ideale di testimone tra generali romani, vengono richiamati passato remoto (a partire dal giudizio di Paride, rievocato con toni fiabeschi) e futuro esito della guerra, col preannuncio dei trionfi dell'eroe cui è legato l'esito positivo del conflitto, Scipione l'Africano.<sup>48</sup>

Due allocuzioni di Silio sottolineano l'importanza conferita a Fabio e la fase bellica cruciale in cui egli si trova ad operare: il poeta si ri-

<sup>47</sup> Di tale confronto tra Fabio e il figlio in Livio non si ha notizia; cfr. J. Nicol, *op.cit.*, p. 71, che individua un riscontro in Dione Cassio (fr. 57, 9), sia pure in un contesto molto diverso. H.G. Nesselrath, *Zu den Quellen des Silius Italicus*, «Hermes» (114), 1986, p. 215, vede una maggiore affinità con un altro passo di Livio (22, 29, 1-2). C.M. Lucarini, *Le fonti storiche di Silio Italico*, «Athenaeum» (92), 2004, p. 116 e n. 23, è convinto che l'episodio in questione non sia stato inventato da Silio.

<sup>48</sup> Nel testo di Livio, tra lo stratagemma delle bestie (22, 16-17) e quello ai danni di Fabio (*ibidem*, 23), vengono ricordati gli eventi della guerra che si svolgono contemporaneamente in Spagna (*ibidem*, 19-22): in essi ha un ruolo centrale una battaglia navale alla foce dell'Ebro (*ibidem*, 19) vinta da Gneo Cornelio Scipione, zio dell'Africano. Di questi eventi in Silio non vi è traccia; tuttavia l'ambientazione marina (presso Gaeta) dell'episodio di Proteo potrebbe costituire un richiamo al resoconto liviano di 22, 19. Ad essere più esplicitamente ripresi da Silio sono la profezia di Proteo in Verg. *georg.* 4, 387 ss., e Liv. 22, 11, 6, in cui si narra di un'incursione di navi cartaginesi presso Cosa, sull'Argentario; cfr. H.G. Nesselrath, *art. cit.*, p. 214. Per un commento letterario al passo siliano, cfr. A. Perutelli, *Sul manierismo di Silio Italico: le ninfe interrogano Proteo (7, 409-493)*, «Boll. Stud. Lat.» (27), 1997, pp. 470-478.

volge direttamente a lui, cfr. 7, 16-19 *summe ducum, qui regna iterum labentia Troiae/ et fluxas Latii res maiorumque labores,/ qui Carmentis opes et regna Evandria servas,/ surge, age et emerito sacrum caput insere caelo*; il poeta, inoltre, scomoda la Musa per chiederle di consegnare alla fama l'uomo che sconfisse due armate (la romana e la punica, cfr. 7, 217 s.): *da famae, da, Musa, virum, cui vincere bina/ concessum castra et geminos domitare furores*. Vi sono poi tre discorsi di Fabio: ai propri soldati, per placare la loro ansia di vendetta scatenata dalle devastazioni compiute dai Cartaginesi (7, 219-252); a Minucio, il *magister equitum*, per esortarlo a non prendere le armi durante la sua assenza (*ibidem*, 386-407); al figlio, che vorrebbe impedirgli di portare aiuto a Minucio il quale, nonostante il parere contrario del dittatore, aveva affrontato Annibale in battaglia (*ibidem*, 548-565). Nel libro sesto<sup>49</sup> e nel settimo dei *Punica* il coinvolgimento di Fabio negli eventi della guerra diviene preponderante: in modo particolare, il settimo è il libro di Fabio e dei suoi *gesta*.<sup>50</sup>

Vorrei ora soffermarmi su un dato relativo all'ubicazione della breve digressione di Falerno, che sembra non casuale: questo episodio potrebbe infatti essere funzionale a valorizzare la notizia liviana della subdola manovra di Annibale tesa a gettare un'ombra pesante su Fabio.<sup>51</sup> Livio racconta che Annibale evitò di saccheggiare dei terreni che da alcuni disertori gli erano stati indicati come appartenenti al condottiero romano, per far cadere su quest'ultimo il sospetto di accordi segreti col nemico; in seguito, Fabio vendette quegli stessi terreni per riscattare i prigionieri romani che erano risultati in numero maggiore di quelli restituiti ai Cartaginesi, onorando un impegno che sarebbe stato di pertinenza del senato. Dei due fatti destinati ad accre-

<sup>49</sup> Mi riferisco ai vv. 609-640, dove, per ispirazione di Giove, Fabio viene eletto dittatore; da qui la celebrazione delle sue lodi e il ricordo della sua discendenza da Ercole.

<sup>50</sup> In un denso articolo, M. Fernandelli (*La maniera classicistica di Silio. Tre esempi dal libro VII*, «Incontri triestini di filologia classica» (5), 2005-2006, pp. 73-118), prende in esame la struttura del libro VII, che ha al centro le gesta di Fabio campione di moderazione e valore guerriero, come esempio della maniera epica di Silio, definita «'arte dell'episodio'» (p. 115).

<sup>51</sup> F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 464, ricorda che Silio avrebbe potuto attingere questa notizia anche da altre fonti.

scere la malevolenza nei confronti del Temporeggiatore, Livio dà la prevalenza al secondo, ossia la vendita dei terreni lasciati intatti da Annibale, ponendo in rilievo la priorità data da Fabio all'osservanza dei patti col nemico a scapito della procedura (che avrebbe richiesto l'avallo del consesso senatorio).<sup>52</sup> Ma ecco il resoconto siliano: *sensit cura sagax Poeni fraudisque veneno/ aggreditur mentes. Pauca atque haec ruris aviti/ iugera nec multis Fabius vertebat aratris;/ Massicus uviferis addebat nomina glebis./ Hinc pestem placitum moliri et spargere causas/ in castra ambiguas. Ferro flammisque pepercit/ suspectamque loco pacem dedit arte maligna,/ ceu clandestino traheretur fodere bellum./ Intellectus erat Fabio, Tyriosque videbat/ dictator saevire dolos; sed non vacat agri/ invidiam gladios inter lituosque timere/ et dubia morsus famae depellere pugna* (7, 260-271). Da Livio, Silio riprende i motivi dell'*invidia*, cioè della gelosia nei confronti di Fabio, e della *fraus*, dell'inganno, da parte di Annibale. All'insegna dell'*invidia* Livio introduce il suo resoconto (*accesserant duae res ad augendam invidiam dictatoris*), mentre Silio la menziona dopo aver raccontato del dolo di Annibale: cfr. Sil. 7, 269 s. [...] *sed non vacat agri/ invidiam gladios inter lituosque timere*. Bisogna aggiungere che, in Silio, Fabio è esposto più di qualunque altro condottiero romano (perfino di Scipione!) a questo sentimento,<sup>53</sup> per cui l'episodio del dolo costituisce una ulteriore prova della sua forza d'animo e del suo disin-

<sup>52</sup> Cfr. Liv. 22, 23, 4-8 *accesserant duae res ad augendam invidiam dictatoris, una fraude ac dolo Hannibalis quod, cum a perfugis ei monstratus ager dictatoris esset, omnibus circa solo aequatis ab uno eo ferrum ignemque et vim omnem [hostium] abstineri iussit ut occulti alicuius pacti ea merces videri posset, altera ipsius facto, primo forsitan dubio quia non exspectata in eo senatus auctoritas est, ad extremum haud ambigue in maximam laudem verso. In permutandis captivis, quod sic primo Punico bello factum erat, convenerat inter duces Romanum Poenumque ut, quae pars plus reciperet quam daret, argenti pondo bina et selibras in militem praestaret. Ducentis quadraginta septem cum plures Romanus quam Poenus recepisset argentumque pro eis debitum, saepe iactata in senatu re, quoniam non consulisset patres, tardius erogaretur, inviolatum ab hoste agrum misso Romam Quinto filio vendidit, fidemque publicam impendio privato exsolvit.*

<sup>53</sup> Cfr. 6, 613-615; 7, 269-271; 511-512; 575-579. In esordio del suo discorso in senato teso a contrastare la proposta di Scipione di portare la guerra in Africa, Fabio sente il bisogno di chiarire che le sue parole non sono mosse dall'*invidia* (cfr. 16, 604-607). Annibale è a sua volta oggetto di una forte gelosia da parte dei suoi, specie di Annone; costretto a lasciare l'Italia, si sfoga amaramente contro l'*invidia* (17, 187-200) che gli ha negato la vittoria su Roma.

teressato amore per la patria. Alla *fraus*, Livio aveva dedicato le espressioni *fraude ac dolo Hannibalis* e *ut occulti alicuius pacti ea merces videri posset* (22, 23, 4). Anche Silio pone sulla *fraus* grande enfasi, come provano le espressioni *fraudisque veneno/ aggre ditor mentes* di 260 s., *spargere causas/ [...] ambiguas* di 264 s. e sopra tutto la coppia di versi 266 s. *suspectamque loco pacem dedit arte maligna,/ ceu clandestino traheretur foedere bellum*. In più, nel passo dei *Punica* si dà spazio ai sentimenti di Annibale, che ha capito la tattica di Fabio (cfr. *sensit cura sagax Poeni* di 260), e di Fabio stesso, che ha ben compreso il piano dell'avversario (*intellectus erat Fabio, Tyriosque videbat/ dictator saevire dolos*, 268-269); il rilievo conferito da Silio alla prova di nervi tra i due personaggi compensa la mancata menzione, nei *Punica*, della vendita da parte di Fabio del fondo risparmiato da Annibale,<sup>54</sup> che invece lo storico romano mette in risalto; tale scelta è probabilmente dovuta al fatto che non si intende contrapporre Fabio al senato, per non mettere quest'ultimo sotto una cattiva luce.<sup>55</sup> All'omissione va aggiunto un altro elemento che differenzia le due narrazioni: Silio, unico tra gli autori antichi che riportano l'episodio del campo risparmiato alla devastazione, colloca questo campo sul monte Massico (particolare quasi certamente inventato da lui).<sup>56</sup> L'astuzia di Annibale è narrata, oltre che da Livio, anche da Valerio Massimo e da Plutarco, oltre che da Frontino e Zonara;<sup>57</sup> nessuno di loro parla dell'ubicazione dei terreni appartenenti a Fabio.<sup>58</sup> Va segnalata

<sup>54</sup> Ricordato invece da Frontin. *strat.* 1, 8, 2, Vir. *ill.* 43, 7. Cass. Dio fr. 57, 15; Plu. *Fab.* 30, 5.

<sup>55</sup> Allo stesso modo, Silio presenterà lo scontro in senato fra Scipione, appena eletto console e deciso a muovere guerra ad Annibale in Africa, e Fabio, di parere contrario, in maniera più attenuata rispetto a Livio (cfr. Silio Italico, *Le guerre puniche*, a cura di M. A. Vinchesi, I, Milano, Rizzoli, 2004, p. 52; II, p. 937, n. 60). Sempre sulla discussione in senato fra Scipione e Fabio, cfr. F. Ripoll, *Vieillesse et héroisme dans les épopées flaviennes: Silius Italicus et Valérius Flaccus*, in B. Bakhouche (ed.), *L'Ancienneté chez les Anciennes*, II, *Mythologie et Religion*, Montpellier, Université Montpellier III, 2003, pp. 670-672: viene posta in evidenza la superiorità di Scipione, che rappresenta efficacemente il *topos* del *puer-senex*.

<sup>56</sup> Cfr. J. Nicol, *op. cit.*, p. 76, n. 2.

<sup>57</sup> Cfr. Val. Max. 7, 3, *ext.* 8; 3, 8, 2, cui è probabilmente da collegare 4, 8, 1; Plu. *Fab.* 7; Frontin. *strat.* 1, 8, 2; Zonar. 8, 26.

<sup>58</sup> Cfr. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 464: «Sil. place cela dans le Massique (vers 263) en

un'altra differenza rispetto al resoconto di Livio, cioè l'inversione dell'ordine di presentazione dei due stratagemmi escogitati dal condottiero punico: quello consistente nell'appiccare il fuoco alle corna delle mucche razziate per distrarre l'attenzione dell'esercito romano e sfuggire alla morsa in cui Fabio aveva stretto i Cartaginesi viene narrato da Livio prima di quello del dolo nei confronti del dittatore romano, mentre da Silio viene raccontato dopo di esso.<sup>59</sup> Dietro questi tre elementi non può esservi il caso: Silio deve essere rimasto colpito in modo particolare dall'episodio che coinvolge direttamente la fedeltà dell'eroe romano.<sup>60</sup> La stessa collocazione della notizia liviana del presunto tradimento di Fabio a circa quaranta versi di distanza dall'episodio dedicato all'antico contadino, e in non piena coincidenza con i tempi e i luoghi indicati dallo storico,<sup>61</sup> mi porta a pensare che Falerno sia stato inventato, per più di un rispetto, quasi come personaggio che preluda a

continuant la situation des vers 158 sqq. Liv est muet sur ce point, comme les autres textes cités supra»; a p. 461 egli annota che Silio replica a 7, 260 ss. il resoconto dell'incendio. Della discrasia tra Livio e Silio a proposito della localizzazione delle proprietà di Fabio aveva già parlato J. Nicol, *op. cit.*, p. 76, n. 2. Inoltre, Livio pone l'episodio in una fase lievemente più avanzata della guerra, quando Annibale era accampato nella terra dei Peligni e Fabio a Larino, località non molto distante dalla odierna Campobasso (cfr. Vinchesi, *ed. cit.*, I, p. 426, n. 36).

<sup>59</sup> In questo particolare concordano invece, con Livio, Plutarco e Zonara.

<sup>60</sup> Una riprova ci viene data dai versi 711-713 del medesimo libro settimo, in cui Fabio, difendendo con lo scudo Minucio ferito, esorta il proprio figlio a vendicare il gesto fraudolento di Annibale: [...] '*Poenoque ob mitia facta./ quod nullos nostris ignes disperserit arvis,/ dignum expendamus pretium*' [...].

<sup>61</sup> Per il trattamento delle fonti storiche nei *Punica* cfr. A. Klotz, *Die Stellung des Silius Italicus unter den Quellen zur Geschichte des zweiten punischen Krieges*, «Rhein. Mus.» (82), 1933, pp. 1-34; J. Nicol, *op. cit.*; P. Venini, *Cronologia e composizione dei «Punica» di Silio Italico*, «Rendic. Istit. Lomb.» (106), 1972, pp. 518-531; H.G. Nesselrath, *art. cit.*, pp. 203-230; C.M. Lucarini, *art. cit.*, pp. 103-126. Ritengo sensate le riflessioni di Spaltenstein (*À propos des sources historiques de Silius Italicus. Une réponse à Lucarini*, «Athenaeum» (94), 2006, pp. 717-718), il quale, in merito al problema di quali fonti abbia utilizzato Silio, ricorda che egli è un poeta, e non va trattato come uno storico: «j' utilise à dessein cette expression 'imaginaire historique', comme on parle de l'imaginaire d'un poète, car on oublie trop souvent que Silius n'est pas un historien, et surtout pas un historien moderne [...]. C'est aussi une erreur de perspective, parce qu'on néglige la manière dont pensent les poètes, dont l'imaginaire est fait d'un pêle-mêle de textes, de motifs, d'associations d'idées et d'associations verbales, et que c'est là leur source véritable, mais comme une *source de création* (c'est-à-dire comme une *incitation*) et non pas comme une 'source' telle que la comprend un historien, qui pense à des documents».

Fabio, il quale «con pochi aratri» (cfr. 7, 262 [...] *nec multis [...] aratris*) avrebbe coltivato quegli stessi terreni.<sup>62</sup> Non mancano precisi riscontri lessicali che permettono di accostare i versi su Falerno a quelli di Fabio proprietario di terreni sul Massico. In modo particolare, i vv. 261-263 [...] *pauca atque haec ruris aviti/ iugera nec multis Fabius vertebat aratris;/ Massicus uviferis addebat nomina glebis*, richiamano quelli dedicati a Falerno, *Massica sulcabat meliore Falernus in aevo/ ensibus ignotis senior iuga* (*ibidem*, 166 s.), ma sopra tutto *ibidem*, 207, *uviferis late florebat Massicus arvis*. I terreni benedetti da Bacco pongono, per così dire, un'ipoteca di rettitudine ai loro coltivatori, che non possono esimersi da un buon comportamento, diversamente da quanto fa Annibale, che viola questi luoghi.<sup>63</sup>

Ritengo che Silio abbia voluto conferire unità alla prima parte del libro settimo per concentrarla tutta su Fabio; la coincidenza di ambientazione tra il racconto del dono di Bacco e il teatro dell'inganno di Annibale, ovvero i gioghi del monte Massico, fa pensare ad una ideale continuità fra passato mitico e presente storico, in una terra feconda di valori positivi, oltre che di rinomati vigneti. Sono, infatti, soprattutto i *mores* a contraddistinguere Fabio, rendendolo unico nel composito novero dei condottieri romani contrapposti ad Annibale. Si pensi alla sua *pietas*, a proposito della quale Silio non tralascia di ricordare quanto raccontato già in Livio, cioè che il comandante romano affida l'esercito a Minucio nel bel mezzo delle operazioni belliche per compiere a Roma riti riservati alla sua *gens*.<sup>64</sup> Questo rispetto per gli dèi,

<sup>62</sup> Per tali motivi, o, se si vuole, indizi che collegano sottilmente Falerno a Fabio, non mi trovo del tutto d'accordo con un giudizio espresso da Wilson (cfr. *art. cit.*, specie le pp. 238 e 240-242), nel suo peraltro pregevole articolo sulla presenza di Ovidio nel poema siliano: a più riprese, lo studioso sostiene che la maggior parte degli episodi ispirati da Ovidio non hanno alcuna attinenza con la vicenda principale attinta da Livio e come esemplificazione sceglie due episodi, uno dei quali è proprio quello di Falerno: «In its humour, in its lighter touch in treating the gods of Graeco-Roman myth, and in its historical irrelevance, the Falernus story counteracts the Virgilio-centric expectation of consistent high seriousness» (*ibidem*, p. 242).

<sup>63</sup> Al mito di Falerno D.W.T.C. Vessey ha dedicato uno studio, *The Myth of Falernus in Silius*, *Punica 7*, «Class. Journ.» (68), 1972-1973, pp. 240-246. Egli osserva (*ibidem*, p. 246) che la devastazione della terra beneficata da Bacco prefigura la sconfitta finale di Annibale, punito per l'oltraggio al dio e vinto dalla superiorità morale di Scipione.

<sup>64</sup> Sil. 7, 380-382 e 407 s.; cfr. Liv. 22, 18, 8 e 5, 52, 3.

che viene anteposto a tutto, è preannunciato dalla semplice e forte religiosità di Falerno, che alla dea Vesta offre i bocconi migliori del suo pur sobrio pasto (*ibidem*, 183-185).<sup>65</sup> Riguardo a quest'ultimo, esso non comprende cibi ottenuti con l'uccisione di animali; vi è un riguardo per la vita che in qualche modo prefigura la strategia bellica di Fabio, tesa ad evitare l'uso immediato delle armi (7, 5-6), col costante obiettivo di preservare la vita dei soldati (cfr. 6, 620-622; nell'evidenziare questo aspetto Silio segue Livio da vicino). Fabio è protagonista di una similitudine che lo assimila ad un pastore:<sup>66</sup> egli non teme di dormire, *impavidus somni* (7, 128), sicuro per il suo gregge che ha ben chiuso nella stalla 'fortificata'; fuori, i lupi infuriano invano. Trovo che questa immagine di tranquilla sicurezza nelle avversità sia in qualche modo riecheggiata in quella di Falerno, sereno e contento, a cui il Sonno chiude gli occhi dopo l'ebbrezza indotta da Bacco.

È verosimile che Silio, con la digressione su Falerno, abbia inteso valorizzare il culto della dea Vesta, venerata a Roma sin dai tempi più remoti. La dea era infatti «protettrice del focolare sia privato che pubblico e, soprattutto, [...] si identificava con il fuoco sacro della città. Inoltre, particolare decisamente non trascurabile, l'*Aedes Vestae* custodiva insieme ai *pignora sacra* dell'Impero, anche il Palladio, il *signum* di Atena che, secondo la leggenda riportata sia da Ovidio sia da Dionigi,<sup>67</sup> era stato trasportato da Enea a Lavinio e, in seguito, a Roma». <sup>68</sup> E ancora: «A Roma, il sacrario fu simbolo, con la sua presenza,

<sup>65</sup> D.W.T.C. Vessey, *art. cit.*, p. 246, n. 25, annota che alla moralità dell'età dell'oro esemplata nella storia di Falerno si contrappone la lussuria di Capua, come si può evincere dalla contrapposizione tra i *Bacchi munera* di 11, 285 (nel corso di un banchetto offerto con tutti gli onori dai capuani in onore di Annibale) e i *Falerni/ munera* di 7, 193-194.

<sup>66</sup> Sil. 7, 126-130; cfr. K.O. Matier, *The Similes of Silius Italicus*, «Liverpool Class. Monthly» (11), 1986, p. 155. Un'altra similitudine, verso la fine del libro settimo (717-722), paragona Quinto, il figlio di Fabio, che su suggerimento del padre disperde le schiere nemiche, ad un pastore che costringe un lupo, mettendolo in fuga, a lasciar andare un agnello predato.

<sup>67</sup> Cfr. Ov. *trist.* 3, 1, 29 *hic locus est Vestae, qui Pallada servat et ignem*; Dion. Hal. 67.

<sup>68</sup> Cfr. F. Caprioli, *Vesta aeterna: l'Aedes Vestae e la sua decorazione architettonica*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007, p. 71, in un passo in cui si prendono in esame le affinità di Vesta con la dea greca Hestia (per questo argomento, cfr. C. Ampolo, *Analogie e rapporti fra Atene e Roma arcaica. Osservazioni sulla Regia, sul Rex Sacrorum e sul culto di Vesta*, «Par. Pass.» (26), 1971, pp. 443-460).

dell'inespugnabilità di una città (testimonianza di ciò è il furto di Ulisse e Diomede) nonché, attraverso il fuoco sacro, dell'*aeternitas* dell'*imperium* di Roma». <sup>69</sup> La menzione di Vesta potrebbe essere stata inserita nel racconto di Falerno per la capacità di questa dea di incarnare al contempo la sacralità della casa e della patria, e di evocare quindi i valori più sacri alla tradizione romana, di cui Fabio è presentato come degno portavoce. <sup>70</sup> Potremmo poi vedere una connessione tra l'accenno siliano a Vesta e il fatto che in età flavia il culto di questa dea assuma un particolare rilievo; <sup>71</sup> dopo l'incendio neroniano, i Flavi avevano avviato un'imponente opera di ricostruzione, in concomitanza della quale, ed in collegamento con la carica di pontefice massimo assunta da Vespasiano, si ha una serie di emissioni di monete raffiguranti Vesta e il suo tempio, che era pure stato restaurato. <sup>72</sup> A sua volta,

<sup>69</sup> Cfr. F. Caprioli, *op. cit.*, p. 73. Dopo l'anarchia del 69, i Flavi, sotto cui visse Silio, avevano cercato di restituire credibilità all'idea che Roma era destinata a non finire mai: «A tutte le province e i popoli dell'impero, la dinastia flavia restituì quella fiducia nell'eterna potenza di Roma, nella sua *aeternitas*, che per un attimo era stata messa in forse: tale era il significato delle monete che promettevano *aeternitas* e connettevano quella promessa con il principe» (cfr. *Storia del mondo antico*, VIII, *L'impero romano da Augusto agli Antonini*, a cura di S.A. Cook, F.E. Adcock, M.P. Charlesworth, Milano, Garzanti, 1975, p. 569 (titolo originale: *The Cambridge Ancient History*).

<sup>70</sup> Innegabile è in Fabio l'amor di patria, che lo spinge a porsi al di sopra di sentimenti e risentimenti personali: egli pensa solo ad eseguire il compito che gli è stato assegnato, incurante della malevolenza (*invidia*) dei connazionali provocata dalla tattica dilatoria e dal sospetto sulla fedeltà del dittatore instillato dalla perfidia di Annibale. Al figlio che lo esorta a lasciare l'irresponsabile e odioso Minucio al proprio destino, Fabio risponde: *iamque hoc, ne dubites, longaevi, nate, parentis/ accipe et aeterno fixum sub pectore serva:/ succensere nefas patriae, nec foedior ulla/ culpa sub extremas fertur mortalibus umbras* (7, 553-556). *Succensere nefas patriae*: con la patria non è lecito adirarsi. Questo attaccamento alla patria, caratteristica saliente del personaggio, viene presentato da Silio come del tutto disinteressato: forse più che gli dèi, che pure venera, è la patria a costituire l'oggetto della sua costante *pietas* (da cui i ripetuti elogi a Fabio salvatore di Roma). Nei discorsi diretti Silio sottolinea il patriottismo di Fabio ricorrendo all'uso dei termini *fas* (cfr. 8, 317) e *nefas* (quattro ricorrenze: 7, 555; 8, 318; 16, 610 bis): cfr. M. Helzle, *Die Redeweise der Hauptpersonen in Silius Italicus Punica*, «Class. & Maediev.» (46), 1995, p. 198), che registra a confronto due casi di Scipione per il solo *nefas* e nessuna attestazione per Annibale. Questo dato assume a mio vedere un particolare spicco, se si considera che Helzle vuole mettere in rilievo che Fabio, rispetto a Scipione, fa un uso molto più parco di termini pertinenti alla religione e al sacro.

<sup>71</sup> Cfr. F. Caprioli, *op. cit.*, p. 84.

<sup>72</sup> Cfr. P. Weynand s. v. *Flavius*, «RE» VI (2), p. 2689; C. Koch s. v. *Vesta*, «RE» VIII A (2), p. 1725; H. Mattingly, E.A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, II, *Vespasian to*

Domiziano, divenuto imperatore, provvede al ripristino di vari monumenti, tra cui la casa delle Vestali, in seguito all'incendio dell'80.<sup>73</sup>

In una fase del poema (libri VI-VIII) in cui assumono particolare rilevanza personaggi ed eventi della storia passata di Roma fino alle sue mitiche origini, nonché riflessioni e discorsi dei protagonisti della guerra in corso, è comprensibile che vi sia spazio per una messa a punto del sistema di comportamenti e ideali irrinunciabili per Roma dalla prospettiva di Silio: nel libro VI, la già ricordata Marcia ammoniva Attilio Regolo, durante la prima guerra punica, a non dimenticare i sacri affetti della famiglia; nel libro VII, Falerno, in epoca ben più remota, aveva onorato Vesta e il focolare privato; sempre nel medesimo libro, Fabio sottrae la patria, «il regno di Troia che per la seconda volta è vicino a cadere»,<sup>74</sup> ad un nuovo pericolo. Ritengo che tra Falerno e Fabio trovino una ideale collocazione, cronologica e tematica, le parole con cui Proteo, interrogato dalle ninfe ansiose di conoscere il futuro, ricorda Enea, pio progenitore della stirpe romana, nella seconda e più lunga digressione del libro settimo (vv. 474-475 *tum pius Aeneas terris iactatus et undis/ Dardanios Itala posuit tellure penates*), perché in esse è posto in evidenza proprio il trasporto delle divinità protettrici della città da Troia nel Lazio; la *pietas* di Falerno, quella di Enea e l'attaccamento alla patria di Fabio appaiono così collegati in un unico processo virtuoso, che rende percepibile il destino di eternità di Roma nonostante le insidie della storia.<sup>75</sup>

*Hadrian*, London, Spink & Son, 1926, pp. 5-7; diverse monete raffiguranti sul retro la dea Vesta celebrano inoltre i vari consolati di Domiziano e la sua carica di *princeps iuventutis*. Cfr. anche F. Caprioli, *op. cit.*, p. 81, per la connessione sempre più stretta che si instaura, a partire dall'età augustea, tra la carica di pontefice massimo assunta dagli imperatori e il culto di Vesta.

<sup>73</sup> Cfr. A. Garzetti, *L'Impero da Tiberio agli Antonini*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 295. Svetonio (*Dom.* 8, 4) e Plinio il Giovane (*epist.* 4, 11) raccontano della condanna inflitta da Domiziano ad alcune Vestali in due distinti processi nell'83 e nel 90 (cfr. Weynand s. v. *Flavius*, «RE» cit., pp. 2555 e 2574). A queste condanne fanno quasi certamente riferimento lo stesso Silio (13, 844-849) e Stazio (*silv.* 1, 1, 32-36), per cui si è pensato che il libro XIII dei *Punica* e la composizione del carme di Stazio siano databili nello stesso periodo, intorno al 91 (cfr. G. Laudizi, *Silio Italico. Il passato tra mito e restaurazione etica*, Galatina, Congedo Editore, 1989, pp. 30-32).

<sup>74</sup> Cfr. Sil. 7, 16 *regna iterum labentia Troiae*.

<sup>75</sup> Venere, preoccupata per il destino di Roma durante l'attraversamento delle Alpi da parte

Per concludere: la breve vicenda di Falerno, che interrompe il racconto delle devastazioni operate da Annibale, allenta la tensione creata dalla vicenda principale, spostando l'attenzione sulla bellezza del paesaggio italico, che il nemico sta mettendo in serio pericolo. L'episodio, inoltre, permette a Silio di esprimere l'aspirazione ad un mondo senza conflitti e ad una religiosità pura e disinteressata, incarnata nell'età dell'oro da Falerno ed in epoca storica da Fabio. Infine, nel nome della dea Vesta, onorata da Falerno ancor prima che Roma nascesse, la missione di Enea e quella di Fabio trovano un ideale punto di incontro: Enea ha salvato i penati di Troia, destinati ad essere custoditi nel sacrario di Vesta, conducendoli in una nuova patria; Fabio ha salvato i *regna iterum labentia Troiae*,<sup>76</sup> quasi replicando la fondazione della patria, di cui è presentato come il più devoto difensore.

di Annibale, confida a Giove i suoi timori per le sorti dei discendenti di Troia, ponendo l'accento sui sacri arredi portati in salvo da Enea dopo tante peripezie, tra cui il fuoco sacro condotto da Enea nel Lazio: *quo Troiae extremos cineres sacramque ruinam/ Assaracique larem et Vestae secreta feramus?* (3, 565 s.). La risposta di Giove (*ibidem*, 570-629) pone in evidenza «l'aspetto etico della prova e della glorificazione dell'Italia» (cfr. von M. Albrecht, *L'Italia* cit., p. 1188), per poi passare a celebrare le glorie dei Flavi, di Domiziano in particolare.

<sup>76</sup> Così Silio esalta Fabio: *summe ducum, qui regna iterum labentia Troiae/ et fluxas Latii res maiorumque labores,/ qui Carmentis opes et regna Evandria servas* (7, 16-18); riconducono ai «regni di Evandro» anche le origini della *gens Fabia* narrate dallo stesso Silio (6, 631-636), il quale ricorda che Ercole sedusse la figlia di Evandro dopo che questi si era insediato sul Palatino.



Nicola Merola

## Altre occasioni universitarie

### I

#### Contributi a una discussione sulla valutazione avviata dal Consiglio Universitario Nazionale

##### Il soggetto

Va assecondata e eventualmente affermata la funzione insostituibile dei raggruppamenti disciplinari nella determinazione dei corrispondenti criteri di valutazione. In concreto e intanto, bisogna chiedere il riconoscimento del ruolo svolto dalle Associazioni, quando siano sufficientemente rappresentative e i loro organismi siano stati eletti.

##### La lingua

Un protocollo di valutazione che tenga conto della specifica realtà delle ricerche nell'Area 10, dovrà anche considerare come più omogeneo e indivisibile il sottoinsieme dei raggruppamenti disciplinari accomunati dalla centralità dell'Italiano (in prima istanza quelle compresi tra L-Fil-Let/10 e L-Fil-Let/14), che ne costituisce la competenza necessariamente raffinata e preferibilmente primaria (*ratio* funzionale)

e non qualifica soltanto l'oggetto di studio, ma la lingua prevalente nelle comunicazioni scientifiche (*ratio* statistica).

In tale sottoinsieme, l'uso della lingua italiana non può comportare uno svantaggio, come di fatto avviene nelle linee guida di ERIH, in quanto anzi essa è parte integrante del pieno esercizio delle abilità e delle competenze corrispondenti.

Analogamente la raccomandata internazionalizzazione degli studi, mentre rappresenta un obiettivo di grande interesse in rapporto alla espansione delle discipline dell'Italiano e allo stimolante confronto con gli studi letterari di tradizioni diverse dalla nostra, per motivi simili a quelli che hanno determinato la già deprecata penalizzazione dell'Italiano, rischia di tradursi in un capovolgimento dei dati più certi dell'esperienza circa la collocazione delle sedi più attive e prestigiose in questo ambito.

Ciò che in realtà viene premiato dalla parola d'ordine dell'internazionalizzazione, se non senz'altro il modello delle discipline scientifiche propriamente dette, è il canone ristretto delle pubblicazioni di riferimento (le stesse riviste per tutti significa poche riviste e solo riviste), che fa aggio sulla tendenziale dispersione dei libri (in più di un senso, colpevolmente individuali, cioè più difficilmente catalogabili in modo estrinseco e quasi automatico).

### Proposta operativa

Soluzioni più meditate e meno estrinseche si renderanno praticabili in futuro, dopo una programmazione concertata e soprattutto dopo una notifica tempestiva (ogni automatismo implica una quantificazione e ogni quantificazione una convenzione), che avrà – non bisogna dimenticarlo – un potere di indirizzo forse di per sé contraddittorio con lo statuto delle nostre discipline.

Per adesso, il partito migliore sembra di integrare e correggere le categorie di ERIH, a partire dal criterio invocato (minimale ma tutt'altro che scontato), l'esistenza di un comitato scientifico, cui si potrebbero aggiungere la già utilizzata presenza delle pubblicazioni (riviste,

atti e monografie) nelle biblioteche italiane e straniere (prima modulazione) e la qualificazione dei membri del comitato scientifico stesso (docenti universitari o studiosi di chiara fama: seconda modulazione). Più in generale, per quanto concerne i rapporti con gli altri settori scientifico-disciplinari, andrà affermata l'esigenza di correggere il rango assegnato alle nostre pubblicazioni, in comparazione con quelle degli altri settori, attraverso un tasso di dispersione, o meglio un moltiplicatore da applicare all'impact factor e al citation index nella misura in cui si giudicherà siano più numerose le pubblicazioni del nostro ambito disciplinare.

Nella valutazione delle monografie, va affermato il principio della priorità delle collane garantite da un filtro accademicamente qualificato (direzioni, comitati scientifici, ecc.), rispetto alle iniziative delle stesse più prestigiose case editrici commerciali.

Le categorie cui riviste e collane verranno assegnate saranno suscettibili di integrazioni e modifiche dopo un breve periodo di monitoraggio, che potrà essere favorito dalla disponibilità di libri e articoli anche in formato elettronico. Una scelta del genere incentiverebbe comportamenti virtuosi da parte delle case editrici.

Come mossa d'avvio del monitoraggio della ricerca scientifica nell'Area 10, e con modalità sempre determinate o almeno proposte dalle Associazioni, si dovrebbe infine chiedere la collaborazione da parte del personale strutturato, che potrebbe segnalare un numero X (da cinque a dieci) di studiosi (preferibilmente di rango accademico pari o inferiore) attivi con merito nel triennio di riferimento (2006-2008). Il numero delle segnalazioni diventerebbe un ulteriore fattore di valutazione.

(novembre 2008)

La valutazione della ricerca scientifica risponde a scopi diversi, a seconda che sia utilizzata per la selezione del personale universitario o per le conferme periodiche annunciate. Solo nel primo caso, e sempre che non sia accompagnata e ridimensionata da prove d'esame vere e

proprie, essa deve essere suscettibile di comparazione e tradursi quindi in una quantificazione e in una graduatoria. Altrimenti essa non può che più semplicemente corrispondere alla verifica di requisiti minimi e si risolve in un'approvazione o in un rigetto.

L'eventualità di situazioni competitive tra professori pure vagheggiata dagli organi di stampa sarebbe di fatto limitata all'aggiudicazione dei finanziamenti alla ricerca, dove però un peso almeno pari a quello del *curriculum* deve essere assegnato ai progetti.

Alla valutazione della ricerca scientifica, si arriva con due consapevolezze: che un vero e proprio giudizio di valore incontrerebbe comunque ostacoli insormontabili, in linea di principio (l'accertamento della decenza dovrebbe già essere assicurato dalla normativa vigente e la richiesta di eccellenza può ovviamente solo essere o provocatoria o truffaldina) e sul piano operativo (l'alternativa a una inammissibile delega a terzi potrebbe essere solo una mobilitazione generale paralizzante e ridicola), e che sostituire il pronunciamento diretto con indicatori oggettivi è sì l'unica alternativa praticabile, ma anche una cosa completamente diversa dalla valutazione e assomiglia piuttosto a un computo, poiché gli indicatori sono tali in quanto rinviano a dati estrinseci e a pronunciamenti precedenti (alla fine e nella migliore delle ipotesi sempre autovalutazioni) e sono oggettivi solo perché non entrano nel merito e di essi ci si può o ci si deve limitare a prendere atto. Bisogna dunque evitare di legittimare il ricorso agli indicatori oltre lo stretto necessario (la constatazione della decenza), perché altrimenti si innescherebbe un automatismo che, quanto fosse controllabile da terzi, tanto perderebbe in pertinenza e attendibilità.

Se ai raggruppamenti disciplinari, e in concreto alle Associazioni, non venisse riconosciuto il ruolo di filtro e coordinamento di cui abbiamo fin qui parlato (e verso il quale già sembra orientato il CUN), sarebbe necessario istituire un organo con le stesse funzioni (e forse persino formato con modalità analoghe). Non si vedono i vantaggi di un cambiamento nel quale andrebbe perduto il principio dell'autodeterminazione, per il poco che ancora viene rispettato, e non ci sarebbero garanzie sulla pertinenza e l'adeguatezza (la qualità) dei giudizi di

qualità, cioè della individuazione iniziale e dell'aggiornamento degli indicatori. Tra l'altro, alle associazioni potrebbe competere il monitoraggio periodico di riviste e collane, senza il quale ogni classificazione sarebbe inaccettabile.

Che l'Italiano debba essere equiparato alle altre lingue di cultura, è un'istanza che non vale solo per le discipline umanistiche. La lingua e la cultura italiana costituiscono fino a prova contraria il precedente e l'orizzonte dentro il quale l'università italiana adempie la sua vocazione formativa in qualsiasi corso di studio e ne risponde di fronte alla realtà politica e sociale. Non è forse nemmeno pensabile un'università immediatamente funzionale agli sbocchi professionali (accessi programmati e *curricula* concordati con la futura committenza, a scapito delle discipline umanistiche e dell'Italiano) e finanziata dalla maggioranza dei contribuenti a beneficio esclusivo di una ristrettissima minoranza, quella degli imprenditori e di coloro che rientrano nei profili da loro disegnati. Chissà che, nel considerare lo studio della letteratura italiana come una modalità e persino una tecnica di apprendimento, non si incontrino il tradizionalismo superstizioso e il pragmatismo più spregiudicato.

Alle nostre discipline, che sono più direttamente riconducibili all'Italiano, viene già dal senso comune riconosciuto anche un ruolo secondo o trasversale, ma non secondario, in tutto ciò che non ha direttamente a che fare con la formazione professionale.

La sproporzione, talora persino l'incommensurabilità, della produzione scientifica degli studiosi italiani rispetto a quella degli stranieri – che si orientano su più ristretto ambito di interessi e risentono spesso di una maggiore pressione da parte della didattica e delle sue prioritarie esigenze linguistiche – rende indirettamente testimonianza di una ulteriore e più decisiva specificità delle discipline dell'area linguistico-letteraria. Le competenze di cui esse si giovano, e che sono finalizzate a una produzione testuale non troppo diversa e non meno importante di quella studiata, non possono infatti prescindere dall'esperienza, né più né meno di quelle maturate e applicate nella ricerca delle scienze propriamente dette. Mentre però, per queste ultime, l'espe-

rienza diretta riguarda solo ciò che non sia stato ancora oggetto di esperienza scientifica e che come tale non sia passato in giudicato, per le discipline letterarie l'esperienza deve essere ogni volta rinnovata e ha sempre decisive ricadute tanto sulle nuove conoscenze, quanto sulle competenze necessarie e conseguirlle e, almeno in teoria, precedentemente maturate. Essa non può contare su un aggiornamento altrettanto veloce né altrettanto stabile e corrisponde a un continuo scambio di informazioni con l'ambiente che non ammette di essere formalizzato in un trattato o in una bibliografia e neppure al limite verbalizzato e si avvantaggia invece della intrinsechezza con la vita culturale e linguistica.

Il nesso tra ricerca e didattica è nei settori disciplinari di nostra competenza più stretto e funzionale. Le aule sono i nostri laboratori. Ciò significa che non sono assenti dalla didattica momenti che hanno a che fare con la ricerca e soprattutto che la ricerca non è nemmeno concepibile fuori di un orizzonte didattico. Oltre a condizionare gli sbocchi editoriali (le relative classificazioni vanno interpretate meno univocamente), il più stretto nesso con la didattica indirizza la ricerca e ne rende peculiari gli obiettivi e parziale l'assimilabilità a quella condotta dalle discipline scientifiche propriamente dette.

Poiché, paragonato alle discipline nelle quali esiste un canone ristretto delle pubblicazioni di riferimento, il nostro ambito disciplinare sarebbe penalizzato sia dalla dispersione delle riviste, sia dalla preferenza accordata alle monografie, è necessario introdurre un tasso di dispersione, o meglio un moltiplicatore da applicare all'*impact factor* e al *citation index*, comunque vengano aggiustati sulle nostre esigenze, nella misura in cui si giudicherà siano più numerose le pubblicazioni del nostro ambito disciplinare.

La classificazione delle riviste da parte di ERIH va ovviamente aggiornata e corretta per la parte di nostra competenza, sia per sanare storture evidenti e già segnalate, sia per affermare l'esigenza di una fase transitoria durante la quale, mentre la classificazione proposta viene sottoposta a verifica, le riviste possano adeguarsi ai criteri concordati (*referee* eventualmente internazionale, lettori anonimi, apertu-

ra ai contributi liberi, presenza nelle biblioteche, collegamenti con le istituzioni scientifiche).

Il fondamentale monitoraggio delle pubblicazioni, che deve essere avviato al più presto, mirando alla verifica della adeguatezza del rango assegnato e della attendibilità dei filtri scientifici, potrà essere favorito dalla disponibilità di libri e articoli anche in formato elettronico.

Dopo una programmazione concertata e soprattutto dopo una notifica tempestiva, sarà anche possibile introdurre più incisivi criteri discriminanti, esercitando un potere di indirizzo che sarà sempre bene contenere quanto più è possibile. È il compito da affrontare subito dopo.

(dicembre 2008)

Il nostro incontro del 9 febbraio ha spostato i termini della questione dalla ricerca dei criteri di valutazione (che resta pur sempre la ragione sociale dei nostri incontri) alla denuncia della proliferazione dei «prodotti» da valutare, cioè della crescente difficoltà della valutazione stessa, una volta fissati e nonostante i criteri. Passando così, solo grazie alla sostituzione di un problema, forse risolto, con un altro, forse irrisolvibile, dal livello astratto e formale a quello empirico e sostanziale, ci siamo in realtà anche riferiti principalmente a un macrosettore virtuale dell'Area 10 e non più a tutta l'area.

Il fenomeno interessa più evidentemente la letteratura italiana, la letteratura italiana contemporanea, la critica letteraria, la comparatistica e la teoria della letteratura. Stando anzi ai repertori bibliografici, oltre che alla nostra esperienza, a proliferare davvero sono gli studi sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento, che peraltro non sono coltivati solo da chi sia accademicamente incardinato nel settore disciplinare L-Fil-Let/11.

Di fronte alla doppia immissione, dei non contemporaneisti e dei non strutturati, sarebbe saggio non dimenticare che gli attuali precari rappresentano il futuro dei raggruppamenti disciplinari, in particolare di quelli dove sono più numerosi; che la loro concentrazione, congiun-

ta o meno alla tendenza generale a spostare in avanti l'asse dei propri interessi didattici e di ricerca, è indice di una imperfetta coincidenza tra identità a base corporativa e identità culturali; che infine non possiamo rinunciare ai giovani che abbiamo formato.

È per la diversa percezione di questo sfondo, che la quantità delle riviste e quella ancora più imponente delle collane hanno suggerito considerazioni diverse. Si è così potuto parlare senz'altro di inflazione, traendone lo spunto per stigmatizzare un malcostume, riassumibile nella tendenza all'autoreferenzialità invalsa nei settori disciplinari dell'Area 10; ma non è stato necessario negare i motivi di preoccupazione, per sottolineare anche il fervore intellettuale e la ricchezza di energie e proposte che le preoccupazioni non possono cancellare.

Dal canto mio, avevo già cominciato a replicare che il numero degli sbocchi a stampa è determinato dal gettito dei contributi. Aggiungo adesso che questo gettito è a sua volta proporzionale al numero degli addetti (è vistosamente cresciuto anche quello dei soli strutturati, se vogliamo fingere che dell'università non facciano parte i non strutturati, con la loro distribuzione tutt'altro che omogenea) e a quello delle sedi universitarie ed è diventato – per la disperazione di uno qualsiasi dei troppi che riempiono le biblioteche ma non si possono suddividere il compito di tenere testa alla crescita dei «prodotti» – una realtà biblioteconomica soprattutto grazie all'istituzione dei dipartimenti e alla loro autonomia amministrativa.

Se non ce lo diciamo, siamo di nuovo costretti a fingere e a pensare che la crescita in quanto tale sia colpevole (cioè gratuita, sprovvista di motivazioni scientifiche) e che la colpa vada attribuita solo allo sfrenato individualismo di chi ha fondato riviste e diretto collane che non esistevano prima degli anni Ottanta, come pure è stato precisato. Come non evocare la ribellione contro la struttura piramidale dell'università dei «baroni» e la relativa vendita delle «indulgenze», che in prima istanza avveniva concedendo o negando spazi e visibilità?

Proprio per domandarci seriamente se è il caso di uscire dalla situazione attuale e in che modo, bisogna riaffermare energicamente che la preoccupazione che condividiamo – e che si è più volte e meno estemporaneamente manifestata come critica della Crisi e della caduta

di tensione ideale, cioè di conoscenza reciproca e confronto impegnato – non può risolversi in una censura dell’operosità. La preoccupazione non sarebbe tanto pungente, se non discendesse dall’accettazione, beninteso parziale e tattica, cioè indotta dall’indirizzo politico, di un costume valutativo che non ci appartiene, che non appartiene, forse non solo per fedeltà alla tradizione, alle discipline che possono distinguersi dalle consorelle in virtù della propria vocazione valutativa, oltre che per una maggiore esposizione sul fronte della didattica e persino una ipoteca didattica sulla ricerca.

Non tornerei a invocare la nostra specificità (dalla quale è facile e ingeneroso prendere le distanze), se essa non fosse emersa dalle resistenze opposte un po’ da tutti nella prospettiva della fase successiva rispetto alla individuazione dei criteri cosiddetti oggettivi. La vera e propria classificazione di riviste e collane, persino se effettuata in applicazione dei criteri appena concordati, è sembrata infatti un’assunzione di responsabilità addirittura temeraria oppure un abuso, che sarebbe teoricamente sanabile soltanto con un’investitura dall’alto.

Qualcosa si può fare già con la diffusione dei criteri sui quali ci siamo finora trovati d’accordo. E un effetto la notizia dei criteri lo sta già producendo. Un passo ulteriore si renderà possibile anche solo procedendo a una applicazione simulata, dalla quale l’amplissima platea di riviste e collane risulterà molto ridimensionata, scoraggiando al tempo stesso la prosecuzione delle iniziative marginalizzate dall’esclusione o dall’assegnazione di un rango inferiore. La mossa che a mio avviso ci resta da fare è di promuovere gli apparentamenti, la costruzione o solo la evidenziazione della rete di rapporti culturali e di scambi di collaborazioni e solidarietà, grazie alla quale può essere esercitato un controllo reciproco e che può diventare un valore aggiunto.

(febbraio 2009)

La valutazione della ricerca, così come viene presentata dal Documento finale del Gruppo di Lavoro Cun, è un obiettivo perseguibile in maniera forse troppo onerosa (i costi sostenibili che invoca De Ange-

lis) e comunque tanto macchinosa da essere difficilmente realizzabile e da esigere una moratoria di qualche mese.

Sono infatti prevedibili ostacoli gravi al mantenimento di uno degli standard richiesti dallo stesso Documento, quello della puntualità delle uscite, anche solo in rapporto al decisivo passaggio attraverso i revisori anonimi.

Sulle modalità della classificazione delle riviste, l'obiezione contro una distribuzione tra le fasce in termini puramente numerici, per conferire stabilità ai ranghi conseguiti, oltre a impugnare di fatto il principio della rivedibilità periodica, renderebbe ancora più stringente e autolesionistica la componente burocratica della valutazione. Andrà semmai precisato che le percentuali si computano a partire dal totale delle riviste prese in considerazione e che pertanto le altre, ai fini della valutazione, è come se non esistessero.

Un discorso a parte merita l'insistenza, comprensibile ma non per questo meno incoerente, sull'internazionalizzazione, in settori nei quali sia tanto importante la competenza linguistica italiana.

Qualche correttivo era già stato proposto dalla Mod e a essi ci permettiamo di rinviare.

(giugno 2009)

## Appendice sui Settori scientifico-disciplinari

La revisione dei Settori Scientifico Disciplinari, come ci è stato ricordato anche dal Presidente Lenzi e risulta dal Documento di lavoro Cun in materia dell'8 aprile 2009, è un atto dovuto. Non si può che prenderne atto e regolarsi di conseguenza, a cominciare dal riconoscimento, forse superfluo, probabilmente inopportuno ma comunque non privo di conseguenze, circa «il valore di organismo di rappresentanza elettiva della comunità universitaria e la specifica competenza tecnica dei suoi componenti ad operare in questo delicato settore».

Poiché la «discussione sulla classificazione del sapere, sul suo ruolo nella classificazione della scienza e sulle modalità con cui affron-

tarne una revisione condivisa nell'ambito del Consiglio Universitario Nazionale, fra lo stesso e la comunità scientifica ed anche all'interno delle varie aree che la compongono», è, sia pure tacitamente, tuttora in corso, ben venga la pragmatica riconduzione dei Ssd ai «momenti principali» che ne rendono «indispensabile» la «definizione»: crediti didattici, requisiti minimi, concorsi, valutazione e attribuzione finanziamenti.

Oltre però alle finalità così dichiarate, che non tengono in nessun conto la *ratio* dell'iniziativa ministeriale e potrebbero persino quindi tradirla, l'operazione tiene presenti il «diffuso e consolidato consenso» sulla priorità dei «criteri di omogeneità scientifica» rispetto all'«attribuzione dei compiti didattici» e, manco a dirlo, i «sistemi universitari internazionali di valutazione della ricerca, in particolare europei, che possono costituire, pur avendo finalità differenti, un valido termine per un confronto internazionale» (che suona un po' come l'e-vangelico invito a che i morti seppelliscano i morti).

È in effetti evidente a tutti l'opportunità di preferire una identificazione basata sull'orizzonte della ricerca anziché sulla denominazione degli insegnamenti. Si perverrebbe a una radicale semplificazione del quadro, con un sacrificio largamente compensato dal vantaggio di individuare nettamente e di avviare forse a soluzione il problema reale che si nasconde dietro la proliferazione delle discipline: un incremento dell'offerta didattica (più titolari di disciplina tendenzialmente a costo zero) impropriamente fornito in risposta alla domanda di tutt'altro genere (più professori e una didattica più capillare) che hanno riconosciuto e promosso i Nuovi Ordinamenti.

È però altrettanto evidente che, laddove non sia maturata una condivisa ridefinizione dei propri specifici ambiti di ricerca, i Ssd esistenti non possono essere accorpati a prescindere dalla loro storia, dal fatto cioè che, non i metodi o i temi, ma scuole e tradizioni di ricerca si siano di fatto identificate con una denominazione.

(giugno 2009)

Gli interventi sono stati il mio contributo alla discussione in quanto Segretario della MOD-Società italiana per lo studio della modernità letteraria.

## II

## Una lettera al giornale

Gentile Direttore,

l'articolo di fondo firmato da Ernesto Galli della Loggia e pubblicato ieri dal Suo giornale prende le mosse da «Più di un segnale». Non si sarebbe regolato diversamente il lettore che avesse riconosciuto in *Libertà e rigore per l'università* un infausto presagio.

Chi a questo genere di cose avesse del resto prestatato credito, sarebbe stato confortato da una specie di prodigio. Immediatamente dopo una spontanea fioritura di attacchi giornalistici contro i baroni e il malfare universitario – nella quale si sono distinti sia gli argomenti accampati da professori critici e da giornalisti impegnati, sia le invettive scomposte scagliate da affollati pulpiti televisivi – sono stati in rapida successione annunciati e emanati provvedimenti governativi che sembravano accoglierne le indicazioni.

Un osservatore malizioso potrebbe insinuare che, anziché i ministri dalla piazza, erano stati gli organi di stampa e le vociferazioni televisive a trarre ispirazioni e motivazioni dalle ponderate decisioni del governo. Galli della Loggia non è evidentemente malizioso e, sulla base di questi pronunciamenti dell'opinione pubblica, prende atto con soddisfazione che le «quattro direzioni» lungo le quali si muove la politica governativa sull'università sarebbero «largamente condivise». Il condizionale stona con la presa d'atto, che però a sua volta non nasconde la propria natura almeno parzialmente congetturale, salvo a attribuirla alle intenzioni ministeriali anziché alla condivisione («verosimilmente»).

Concedendo il suo autorevole assenso non solo alle «quattro direzioni», ma anche, benché quasi di sfuggita, alla «questione dei tagli di bilancio» e soprattutto ai *faux amis* annunciati dal titolo, Galli della Loggia corre a nome di tutti il rischio di essere ascoltato. In barba alle persone maliziose, questo governo sembra avere inventato il decisionismo *on demand*. Perciò sottopone a un monitoraggio continuo l'opi-

nione pubblica attraverso i sondaggi, la televisione e i giornali, mostrando una meritoria attenzione per le esigenze così espresse dai cittadini, ma aggiustando anche la propria rotta con una prontezza eccessiva e comunque forse incompatibile con la maturazione di un giudizio (e con un interesse reale) sui temi che di queste non trascurabili mediazioni hanno più bisogno.

Non sarebbe elegante aggiungere a un simile motivo di inquietudine la solita lamentela sul conflitto di interessi per antonomasia, che in effetti renderebbe molto meno virtuoso il circolo descritto. Ma non è carino neanche che Galli della Loggia si accodi a quanti hanno preteso di sminuire la «questione dei tagli di bilancio», facendola passare per una irrinunciabile opportunità di mettere ordine nei pasticci dei baroni. Intanto, come è già stato obiettato, i veri pasticci sono figli del clientelismo politico; e poi non ha un gran senso logico rimediare a una situazione di difficoltà aggravandola. O è un colpo di grazia?

Posto che le occasioni irrinunciabili sono l'anticamera della rassegnazione, credo però che il rischio peggiore Galli della Loggia lo corra quando, al suo articolo *omnibus*, affida l'auspicio di un rigetto definitivo dei Nuovi Ordinamenti e del 3+2 (ormai sanno tutti che sono, no?), restringendo la libertà universitaria appunto a quella di determinare il «numero d'anni» che ogni facoltà ritenga opportuna (date le premesse, la formula è sinistra). Non è un mistero per nessuno che l'obiettivo reale di questo rigetto e della altrettanto popolare abolizione del valore legale del titolo di studio è l'università di massa, notoriamente refrattaria al Rigore e, chissà, in qualche modo compromessa con la libertà. Ma sono temi così importanti e universalmente dibattuti, che solo quei perditempo dei professori universitari possono credere sia necessario dire ancora qualcosa in proposito, senza cavalcare un'opinione pubblica distratta da tutto il resto.

Dimenticavo: sulle «quattro direzioni» (preferivo il «quadrifoglio»), c'è davvero poco da eccepire.

Grazie dell'attenzione e cordiali saluti.

Inutilmente inviata al direttore del «Corriere della Sera» per replicare all'articolo di Ernesto Galli della Loggia uscito sul quotidiano milanese il 3 di-

cembre 2008, la lettera è stata parzialmente pubblicata, per l'amichevole sollecitudine di Giuseppe Trebisacce, su «Scuola e vita», nel numero di giugno 2009.

### III Relazione

Nella relazione dell'anno scorso, ho insistito sui risultati raggiunti nel triennio precedente e sulla loro rispondenza a un progetto, che contemplava intanto proprio un aumento significativo del numero dei soci. La società conta stabilmente su circa quattrocento iscritti, gran parte dei quali – ed è un importante titolo di merito – sono studiosi non strutturati. Ma non va dimenticato che si rivolge a un bacino ben più ampio, come risulta dai circa duecento soci che non hanno solo rinnovato la loro iscrizione.

Di alcuni risultati (rapporti con le istituzioni, attività editoriale, attenzione nei confronti del mondo della scuola e relativi riconoscimenti), hanno appena parlato gli amici Costa, Dolfi, Langella, Maxia e Rosa, che ringrazio e non hanno certo bisogno di chiose illustrative. Il poco che dirò io in proposito, nello spirito dell'anno scorso, si riassume nella pretesa che, oltre e più che dai risultati raggiunti, il progetto complessivo risulti tutt'insieme dai risultati e dai tentativi non ancora riusciti, non per farci belli con le pie intenzioni, ma per sottoporre al giudizio dell'assemblea un disegno di senso compiuto e appunto un progetto.

A mero titolo d'esempio, l'attività editoriale della Mod, che contempla la rivista ora in distribuzione con il suo secondo fascicolo, la collana e la pubblicazione del libro proposto da uno dei giovani partecipanti al nostro programma di valutazione, non è solo suscettibile di correzioni e integrazioni (una sezione della collana dedicata alle testi-

monianze dei maestri della modernistica, un nuovo bando, una paginazione più ricca e in prospettiva una diversa periodicità della rivista), ma dovrà interagire più incisivamente con le nuove tecnologie, anche per fronteggiare efficacemente la vera e propria emergenza valutativa che stiamo affrontando e non ci accontentiamo certo di aver visto in anticipo.

Non è un merito da rivendicare che, come avevamo previsto, sia stata impressa una forte accelerazione sulle procedure di valutazione nei vari ambiti disciplinari da parte del ministero; né che la valutazione divisata sia sempre suppletiva rispetto all'incapacità di valutare e si risolva quasi regolarmente, se non nel migliore dei casi, in un aggiramento, attraverso indicatori estrinseci e spesso, se non suggeriti, di per sé perseguibili dagli interessati, alla stregua di vantaggiose alternative rispetto a un impegno disinteressato e responsabile nella ricerca. Ma mi sento di considerare un risultato raggiunto il riconoscimento da parte del Cun della funzione centrale delle associazioni come la Mod o l'Adi nella definizione dei relativi criteri.

Al rammarico del prevalere (forse davvero inevitabile) dei criteri quantitativi o, più propriamente, formali, oggettivi e comunque non qualitativi, poco possiamo opporre, se la stessa constatazione della rispondenza ai requisiti qualitativi della quale saremmo fautori, tende in realtà quasi irresistibilmente a implicarne altri più generali, solo grazie ai quali non è necessaria una competenza specifica per poter apprezzare la validità di un contributo. C'è tuttavia sempre una bella differenza tra lo stile morale, intellettuale o proprio letterario e il pacchetto costituito da numero di pagine, sede di pubblicazione, tasso di citazioni, insomma indicatori di tutti i tipi purché alternativi alla lettura diretta.

In rapporto alla emergenza valutativa, il passo avanti che proporrei rispetto alla attività editoriale sin qui realizzata e che si potrebbe compiere in tempi ragionevoli, è quello della pubblicazione periodica, poniamo ogni tre mesi, dei dieci migliori contributi critici di area modernistica sul sito della Mod. I contributi, corredati dei nomi dei presentatori (poniamo due, senza distinzione di rango accademico) e resi interamente disponibili alla consultazione elettronica, potrebbero essere

approvati dai lettori successivi, garantendo così agli autori un riconoscimento spendibile in tutte le sedi di valutazione e ai presentatori un accesso privilegiato per le ulteriori proposte.

Si sarà capito che anche in questo modo ribadisco l'impegno che dobbiamo tutti sottoscrivere perché alla questione dei giovani (la formazione come compito e come patrimonio, il reclutamento) venga data la priorità assoluta.

Che la maggior parte degli studiosi che si sono aggregati intorno alla Mod appartenga alle giovani generazioni sarebbe già un motivo sufficiente a dettarci questa priorità. Ma l'impegno in materia di formazione e reclutamento – affinché innanzitutto i beneficiari della prima non restino esclusi dal secondo – è rafforzato da una vera e propria affinità elettiva tra la nostra disciplina e, non i giovani in quanto tali, ma una ricerca indistinguibile dalla prassi della formazione e un'attenzione nei confronti delle novità culturali e delle trasformazioni in corso di cui i giovani sono gli interpreti autorizzati e spesso i protagonisti.

Parlo di una nuova identità dei contemporaneisti universitari e del giovane studioso che ne rappresenta la parte più significativa, sia perché è titolare di un interesse del tutto nuovo – come se fosse di madre lingua rispetto alla modernità che è letteralmente esplosa negli ultimi anni –, sia perché ha le attitudini e ha percorso l'iter formativo che meglio si adatta alle esigenze dell'università attuale. È d'altronde evidentemente necessario affidare a docenti numerosi e motivati come sono soli i giovani la didattica omogenea e capillare (e non decentrata e lottizzata come ha ritenuto il sistema che ha moltiplicato *praeter necessitatem* insegnamenti e esami) della quale l'università riformata o solo di massa ha un assoluto bisogno. Se la grande risorsa rappresentata dalla leva dei giovani studiosi che abbiamo formato attraverso i dottorati non può essere sfruttata anche nel mondo della scuola, dove invece il titolo da loro conseguito non viene ritenuto idoneo al pari almeno delle Ssis, è stata insufficiente e distorta l'attenzione che all'università, alla formazione e al futuro occupazionale dei giovani più attrezzati culturalmente, hanno dedicato i politici e le guide illuminate dell'opinione pubblica.

Anche se non per questo proponiamo di trascurare le legittime aspirazioni di chi ha maturato le condizioni per un avanzamento di carriera, deve essere chiara a tutti la distinzione tra il disagio serio di molti e l'emergenza vera e propria di tutta l'università, destinata a svuotarsi in gran parte nei prossimi dieci anni, e della moltitudine di validissimi giovani studiosi costretti a un precariato insostenibile e in pericolo di espulsione.

Rinviamo pure a un altro momento la difesa anticonformista (qualcuno vorrà negare che sia tale?) di una riforma (quella normalmente chiamata del 3+2) contro la quale sembra ci sia un'inconsueta concordia da parte di governo e opposizione nonché della maggioranza dei professori. E sarebbe meschino affidarne le ragioni al puro calcolo di convenienza appena menzionato.

Inviterei tuttavia a riflettere sulle motivazioni che, proprio come la riforma, possono indurre a difendere l'università di massa, il tradizionale profilo culturale delle facoltà di lettere e filosofia, la base umanistica delle istituzioni formative, la centralità degli insegnamenti letterari, la letteratura moderna e contemporanea. Tutti temi che ho già trattato nelle precedenti relazioni (segnatamente in quella di Cagliari, che si legge ora nel mio libro *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, Manziana, Vecchiarelli, 2008) e ora affido allo svolgimento personale di ciascuno, elencando velocemente alcuni degli spunti accessori.

Che è stato irresponsabile il declassamento della laurea triennale, da parte per giunta degli stessi che avevano osteggiato in tutti i modi corsi di laurea triennale di ispirazione davvero generalista.

Che non è necessario abbattere le mura delle facoltà tradizionali per fare entrare il cavallo di Troia delle attuali scienze sussidiarie, con una troppo consequenziale trasformazione delle facoltà di lettere (fino alla gemmazione di nuove facoltà).

Che questa nuova vocazione enciclopedica trarrebbe un decisivo profitto dalla considerazione delle modalità attraverso le quali le opere letterarie (compresa la critica) gestiscono i rispettivi orizzonti enciclopedici.

Che gli insegnamenti letterari rivestono un ruolo fondamentale nell'ideale formativo della nostra cultura, in quanto non sono legati a un contingente sapere specifico, suscettibile di correzioni e smentite, e neppure sono sprovvisti di un ancoraggio a un sapere condiviso nel tempo e nello spazio.

Che gli insegnamenti letterari hanno a che fare più direttamente con la sfera della scelta, della quale in questo momento tutte le discipline che si richiamano al cognitivismo (e noi siamo stati fin troppo pronti a reclutare) stanno affermando l'importanza e l'irriducibilità ai procedimenti ripetibili delle scienze esatte.

Che gli insegnamenti letterari, con la loro più radicale rivendicazione di una appartenenza all'universo del press'a poco anziché a quello della precisione – i termini sono di Alexandre Koiré –, sono anche quelli più direttamente interessati alla sfera della valutazione e proprio di una valutazione inconfondibile con qualsiasi tipo di calcolo.

Che in ogni caso la letteratura italiana contemporanea si presta a far da ponte con nuovi saperi.

Che l'italianista di cui c'è ora bisogno è uno specialista del leggere e scrivere (non di una cosa sola).

Che infine la situazione degli studi (confusa? tumultuosa? incontrollabile?) non chiede tanto più sofisticati (cioè impropri e rudimentali) strumenti osservativi, quanto una realistica secolarizzazione (una desacralizzazione indispensabile per restituire serietà e dignità agli studi), la presa d'atto cioè che si tratta della striscia della lumaca, o del diario di bordo di una navigazione della quale non importa niente a nessuno, se non in caso di naufragio. Gran parte della produzione scientifica è finalizzata più a documentare l'esistenza di una attività scientifica degna del nome e a fare quasi da processo verbale del lavoro quotidiano, in vista semmai delle scadenze concorsuali, che non a intavolare un dialogo o a praticare uno scambio intellettuale con i colleghi e con le persone colte.

Si dice che a giustificare il ricorso ai criteri estrinseci e spesso proprio stravaganti sia la dispersione tra collane e testate, ma anche tra riferimenti ideali, scuole, indicatori personali. E così si dimentica che

il problema è piuttosto quello del gettito di contributi non aprioristicamente accantonabili, perché sono di buona qualità e esprimono ricerche che si svolgono in sedi prestigiose, come dovrebbero essere e quindi sono tutte le università. Ma non si sarà ancora detto niente finché non emerga chiaramente che il problema di chi sarà chiamato a valutare è uno scandalo per tutti gli altri e in particolare per i troppi che hanno tutti i titoli, potrebbero svolgere una funzione importantissima e restano lo stesso fuori dell'università.

Poiché il deficit delle consuete procedure valutative riguarda la dequalificazione meramente numerica (sono troppi) dei coonestatori, sembra francamente improbabile ogni soluzione diversa da una immissione nei ruoli *ope legis* simile a quella che possiamo porre all'origine di tutta questa storia.

Se la restituzione al linguaggio e alla logica che sono propri della scelta professionale, senza parlare di vocazione, degli stessi atti di solito abbandonati alle formule burocratiche e al formalismo convenzionale, può essere una mia scelta personale, idiosincratca, è più in genere lo spazio della MOD che deve essere aperto a una convergenza tra le istanze della critica letteraria e quelle della organizzazione degli studi, in tutti i loro momenti.

Venendo a noi. Il convegno di quest'anno, così ricco e partecipato, nonostante la partecipazione sia stata limitata ai soli iscritti in regola con la quota annuale, dà la misura dell'attenzione che si è saputa guadagnare la nostra società, in Italia e all'estero (basti guardare il numero delle comunicazioni: quello delle comunicazioni è uno spazio particolarmente significativo, non dell'orientamento di chi invita ma dell'interesse di chi le tiene).

Il merito andrà condiviso tra la scelta di un taglio tematico attuale senza essere privo di prospettiva storica e di una nozione di modernità non ristretta alla letteratura novecentesca; e la scelta ulteriore di una valorizzazione della specificità e del ruolo delle singole sedi e delle scuole vere e proprie che ancora sopravvivono, ma anche, proprio per questo, di una concezione non settaria del nostro lavoro e della politica accademica. Convegni e seminari annuali (capaci di coinvolgere

studiosi spesso anche estranei al nostro settore scientifico-disciplinare di riferimento) si succedono del resto regolarmente e gli atti relativi vengono pubblicati senza eccezioni, anche e soprattutto per consentire ai giovani di pubblicare in sedi idonee.

Relazione del Segretario della MOD all'Assemblea tenutasi nel corso del Convegno di Padova e Venezia, 16-19 giugno 2009.

## IV

### Una proposta di laurea ad honorem

Propongo il conferimento della laurea magistrale *ad honorem* in Filologia moderna al calabrese Saverio Strati, scrittore tra i più ragguardevoli del secondo Novecento italiano e, dalla specola mai rinnegata della sua identità regionale, nella sua lunga operosità affabulatoria, acuto testimone e appassionata coscienza critica della trasformazione sociale, culturale ed economica che ha per tanti anni e così incisivamente investito il nostro Paese.

La precoce maturazione della sua vocazione letteraria, che seppe affrancarsi da una condizione socio-culturale svantaggiata, avvenne sotto gli auspici del maggior critico letterario del Novecento, Giacomo Debenedetti. Anche prima di individuare a colpo sicuro nel suo giovane allievo e nei racconti della *Marchesina* un autentico talento di narratore e di adoprarsi perché l'esordiente potesse pubblicarli nella maniera migliore (Milano, Mondadori, 1956), durante il suo magistero messinese, Debenedetti aveva tenuto due fondamentali corsi universitari su Verga, tra l'altro mostrando come la denuncia politica e lo sdegno morale, che hanno tanto spesso improntato le opere degli scrittori

meridionali fino a esaurirne le ragioni, potessero invece coesistere con la più intransigente difesa della qualità letteraria e a essa finissero per cedere il passo, proprio mentre ne traevano evidenza e rigore.

Di tale lezione si sarebbe giovato meglio di ogni altro Strati, già quando, cimentandosi nel genere maggiore del romanzo e a esso adibendo la prosa elegantemente icastica e essenziale, benché modulata sul parlato dialettale che sarebbe rimasta la sua cifra, in un breve giro d'anni (da *La teda*, del '57, a *Tibi e Tascia*, del '59, a *Mani vuote*, del '60, tutti usciti presso Mondadori), ha cominciato a declinare nei casi tipici della vita dei campi e della fatica bestiale che l'accompagna, dello sfruttamento e della lotta di classe, dell'emigrazione e dello spaesamento, il paradigma dell'interiorità e dell'autobiografia ed è riuscito a contemperare l'urgenza dell'ispirazione civile, la vena popolare e l'attaccamento alle proprie radici, con il primato della consapevolezza intellettuale e la missione del sapere. In questa fase, i risultati migliori sono stati probabilmente raggiunti da *Tibi e Tascia*, dove un miracoloso equilibrio tra le diverse istanze viene stabilito sulla scorta di una intuizione idiosincratica e ultraletteraria al tempo stesso della psicologia adolescenziale alla prova delle pressioni ambientali e dei bisogni elementari.

Una più diretta rappresentazione delle condizioni materiali che accompagnarono l'emigrazione dei lavoratori calabresi – di *Noi lazzaroni*, può dire Strati, a sua volta espatriato – e della contraddittoria percezione della piaga della 'Ndrangheta (in questa occasione nominata per la prima volta da uno scrittore) si trovano rispettivamente nel romanzo omonimo, uscito nel 1972, e in quello intitolato *Il selvaggio di Santa Venere*, del 1977 (tutti e due presso Mondadori). A questa altezza, Saverio Strati si è ormai definitivamente assicurato un ruolo originale dentro la tradizione del realismo meridionalista. È tutta sua la confutazione dei luoghi comuni sull'immobilismo fatale, con l'intuizione potente di un divenire, e poi in concreto di un percorso irriducibilmente individuale, nato dal conflitto tra le generazioni, spinto fino alla ribellione e tentato dall'abiura, ma narrativamente condotto con l'*animus* severo dello storico, senza concessioni al folclore.

Ci voleva un soprassalto di coscienza, per comprendere che non erano fallite le accelerazioni impresse dalla modernizzazione del secondo dopoguerra e che la scomparsa delle tradizionali stimmate del ritardo non era un epifenomeno trascurabile, ma costituiva un'occasione da non perdere. E allora lo stesso sguardo dolorosamente disincantato che consentiva di cogliere l'entità di trasformazioni altrimenti sottovalutate e la loro imprevedibile efficacia sull'identità più gelosamente custodita, è diventato un atto d'accusa inappellabile contro la sopravvivenza delle tare ataviche e ha potuto mostrare che l'immutabilità della sorte delle popolazioni meridionali era tale più per un articolo di fede che per motivi reali e che i comportamenti malavitosi a quella immutabilità spesso imputati discendevano dal perseguimento di una convenienza e dalla indifferenza etica, non da una maledizione etnica.

La produzione successiva al *Selvaggio*, che ottenne il premio Campiello e corrispose al momento di massima visibilità di uno scrittore altrimenti schivo e estraneo alle mode, ha approfondito la linea di ricerca intrapresa, pervenendo ancora a esiti di grande rilievo, dal *Diavolaro*, del 1979, a *La conca degli aranci*, del 1987, sempre da Mondadori, e ampliando il proprio orizzonte espressivo con un genere precedentemente inesplorato, quello favolistico (emancipatosi intorno alla traduzione di una raccolta di *Fiabe calabresi e lucane*, del 1982). Con l'attenzione della critica, sia di parte accademica che militante, che prima non gli aveva certo lesinato riconoscimenti di ogni tipo e giudizi lusinghieri (da Salinari a Scrivano, da Bárberi Squarotti a Pedullà, da Piromalli a Crovi, da Manacorda a Pampaloni), è divenuto però via via più occasionale l'interesse dei lettori, mentre lo scrittore disseminava un gran numero di titoli presso diversi editori, ma non perdeva né la lucidità della visione né il coraggio della verità.

Arcavacata, 2 aprile 2009

## V

## Una presentazione

Anche se non era nei propositi miei e del comitato ordinatore, gli *Studi sulla letteratura italiana della modernità*. Per Angelo Pupino, forniscono un attendibile spaccato sulla situazione attuale dei nostri studi.

Vuol dire che il vantaggio rappresentato dalla rinuncia a qualsiasi discriminazione ideologica, metodologica e geografica, ha avuto la meglio sugli aspetti che invece rischiavano di rendere meno rappresentativa la rassegna e si riassumevano nella circostanza (cioè nell'implicito condizionamento della festa e del festeggiato) e nei criteri adottati dal comitato ordinatore diffondendo gli inviti e dando la precedenza al personale strutturato delle università e alla prima fascia della docenza.

Decisivo d'altronde per la rappresentatività dell'iniziativa mi pare il cospicuo numero degli studiosi interpellati con successo, di poco inferiore alle cento unità.

Dal quadro emerge un significativo addensamento di contributi su due degli *auctores* di Angelo Pupino, D'Annunzio e Pirandello, mentre per esempio non hanno avuto la stessa fortuna né Manzoni (pure titolare di due importanti libri del Nostro), né i poeti crepuscolari, né Elsa Morante. D'Annunzio e Pirandello: nulla di nuovo sotto il sole.

Per una volta, mi pare più immediatante remunerativo, dopo aver segnalato che la distribuzione non sembra lasciare altre zone d'ombra a parte quelle che indicherò, cimentarmi nel gioco facile e disonesto del computo delle assenze, a maggior ragione che non possono essere imputate a nessuno.

Le prime a venirmi in mente, con la guida del pregiudizio, fondato, che le antipatie del festeggiato abbiano condizionato i festeggiatori, sono quelle della Neoavanguardia e del Sessantotto (non gli scrittori che se ne sono occupati, ma quelli che ne sono stati i corifèi, penso a Franco Fortini). Ma le uniche assenze che facciano quasi scandalo, in una lottizzazione così scrupolosa, sono piuttosto quelle di Carducci

(meno rilevante se non per quanto dirò a proposito della critica), Verga (presente con un minimo di rilievo solo nel contributo di Nicola D'Antuono) e Pasolini.

Mi faccio da solo le obiezioni del caso. Quella secondaria, che non mi diverte, è che, se come recita l'altra obiezione, una valutazione della situazione attuale della critica basata sulla scelta dei temi è discutibile, è addirittura ridicolo farne una questione di pagine e righe in più o in meno.

Ebbene, una cosa del genere a me neanche sarebbe venuta in mente, se, nella videata predisposta dall'editore per l'acquisto dell'opera in formato elettronico, non ci fossero stati anche i prezzi dei singoli contributi e se la loro entità non mi avesse irresistibilmente ricordato le millesimazioni condominiali. Anzi, più che ricordato: visto che i millesimi imputati al mio stesso pezzullo introduttivo nel primo volume corrispondono a € 1,31, salvo salire nel secondo a € 1,34, per i motivi medesimi per i quali lo stesso appartamento paga spesso in base a millesimazioni diverse, a seconda che le spese riguardino la manutenzione dell'ascensore o la riparazione della terrazza. Ero perfettamente consapevole di avere occupato un sottoscala.

La seconda obiezione l'ho appena anticipata e in effetti io per primo mi sono sempre guardato dal giudicare il lavoro degli studiosi dai temi dei quali si interessano. È intercorso però un fatto nuovo, in parte deducibile proprio dai volumi dei quali mi sto occupando e sempre dalle assenze. Non sarà un'assenza vera e propria, ma certo, fino a qualche anno fa, sarebbe stata semplicemente inimmaginabile una ricostruzione della modernità letteraria nella quale la critica letteraria fosse rappresentata da una fuggevole comparsa di De Sanctis (per giunta quello autobiografico) e di Debenedetti (all'insegna di una citazione eloquentissima: «*Non insegno, io racconto*»). Sempre in rapporto al diverso statuto che vanta la critica degli scrittori, non vanno comunque computati gli interventi su Pirandello e Ungaretti in tale veste.

Non c'è che da prenderne atto, rendendo onore alla fortunata attendibilità della campionatura proposta: è cambiata la situazione della critica nel panorama letterario, e con essa sono in particolare precipita-

te le azioni dei critici più pretenziosi, degli scienziati, degli eroi eponimi della saga dei Metodi Attuali, di tutti coloro dei quali la *Svolta linguistica* ha dato una svolta alla vita e la supplenza ai linguisti.

Senza per questo cadere dalla loro padella nella brace della tematologia, indici dei nomi alla mano, ne deduco che i critici influenti non sono quelli più strutturati per esserlo e che anzi forse ci dovremo rassegnare tutti a non avere mai più critici influenti. Al posto dei critici e delle loro rispettabili tesi (letteralmente evaporati), hanno ascoltato e raggiungono il loro obiettivo indicazioni del tutto diverse (indirette ed equivoche solo se si pensa alle tesi e altrimenti una buona volta concrete e non semplicistiche): quelle che coincidono con la scelta – che dico? –, con la pura e semplice trattazione di un autore o di un'opera, di una corrente letteraria o di un periodo. Non si comportano diversamente nemmeno i valutatori scientifici della ricerca, disposti a tutto, pur di non dover leggere davvero i contributi scientifici da valutare.

Ciò non toglie beninteso che i maestri continuino a esercitare nel migliore dei modi il loro magistero e i loro allievi ne traggano il massimo profitto, a prescindere dal rilievo nazionale e internazionale degli argomenti dei quali si occupano, ciascuno nella fetta di mondo, nei millesimi di logosfera che gli sono toccati in sorte.

I temi degli *Studi* in onore di Pupino, proprio per la loro rappresentatività su tutto l'arco cronologico della modernità, non sono solo i più variati e quindi più dispersivi rispetto alle abitudini consolidate dei modernisti, ma, anche quando rientrano nella traccia ideale dei Maggiori e persino se li incalzano con le questioni ultime, non risentono minimamente della tensione che fino a qualche tempo fa li animava, sono meno appassionanti ma al tempo stesso meno scomposti. È il caso proprio di D'Annunzio e Pirandello, tra i temi meglio messi a fuoco in questa occasione, nonché, che so io, di Belli e Leopardi, di Manzoni e Pascoli, Gadda e Montale, Calvino e, perché no, Eco, trattati tutti alla stregua di minori e minimi da riesumare.

Non c'è una tensione unitaria, per lo stesso motivo per cui non c'è più un dibattito. In molti se ne lamentano e forse davvero, per quelli della mia generazione, era meglio prima.

Vorrei però spezzare una lancia in favore della realtà degli studi dei modernisti così come emerge da questi volumi.

Senza sapere che Marco Santagata aveva sostenuto qualcosa del genere in un romanzo uscito nel frattempo, ho pubblicato un saggio nel quale, tra l'altro, dicevo che la mia generazione aveva vinto e che molte delle cose che adesso vengono deprecate praticamente da tutti, anche e soprattutto in materia di istruzione e di studi letterari, non facevano altro che realizzare gli obiettivi che, talvolta velleitariamente, ci ripromettevamo di conseguire noi da giovani.

Anche per la dispersione e la caduta di tensione unitaria negli studi, si potrebbe dire qualcosa di simile. Non parlo, perché è ovvio e nessuno ne vorrà negare la positività, della lotta contro ogni principio di autorità e della rivendicazione del pluralismo culturale, che tuttavia hanno comportato proprio la crisi dei riferimenti comuni. E glisso sulle grosse responsabilità che abbiamo avuto tutti nella accettazione dei condizionamenti politici e nel trionfo del politicamente corretto che ha scatenato la reazione anticonformistica tuttora in corso, di spontaneo rigetto di ogni forma di condizionamento, compresa quella che ora ci farebbe tanto comodo.

Mi limito a uno dei termini che ho già toccato nella mia prefazione ai volumi, dove pensavo soprattutto a distinguere tra gli opposti estremismi dei pedanti e dei ciarlatani o tra gli stili complementari della modernità, sul modello machiavelliano di impeto e rispetto, e che ora, per ricordare solo ciò che non c'è più e ha determinato la propria scomparsa, provo ancora a sdoppiare e riformulo come modernismo e leggibilità. Il primo corrisponde alla trasformazione della elezione di un tema di studio in una scelta militante e della modernità in modernismo, trasformazione condivisa da noi e in qualche modo anche degli autori che studiavamo. Il secondo alla individuazione nella letteratura di una specificità che la rendeva non solo degna di essere studiata ma centrale e insostituibile e consisteva alla fine semplicemente nel paradosso per cui i morti dei quali ci occupavamo erano ancora vivi e parlanti e da vivi e parlanti andavano studiati e consultati, senza nessuna speranza di chiudere le relative pratiche, almeno finché

qualcuno continuasse a leggerli. Questo, o non troppo dissimile da questo, è stato l'orizzonte dal quale continuano a allontanarsi tutti, con validissimi argomenti.

Ho incontrato le solite difficoltà a esporre un punto di vista che mi è carissimo e familiare. Si figuri chi mi ascolta e giustamente non riesce a seguirmi come pretenderebbe, se non hanno tutte le ragioni coloro, sono moltissimi e non è detto che non siano migliori di noi che li abbiamo formati, se non hanno tutte le ragioni coloro che hanno preso la strada opposta, intendendo forse meglio di noi che la dispersione potesse diventare una garanzia conoscitiva e che alle grandi questioni fosse ormai il caso di opporre la stessa resistenza indifferente che alla metafisica hanno opposto i filosofi della modernità.

Anche i giovani che seguono piste diverse, come i filosofi della modernità, può darsi che alla fine alle grandi questioni ritornino, con minore ingenuità e risultati meno impresentabili di quelli che anche oggi, fastidiosamente, non ho potuto fare a meno di vantare.

È il testo che mi è servito da base per il mio intervento nel corso della presentazione degli *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo Pupino*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2009, che si è tenuta il 10 giugno 2009 presso l'Istituto Universitario «Orientale» di Napoli.



Ivan Pupo

## Spolverando la carta stagionata. Il «Mondo nuovo» di Leonardo Sciascia

L'attività giornalistica di Sciascia è stata il tema di un convegno svoltosi a Palermo e a Racalmuto nel novembre del 2004. Leggendone gli atti<sup>1</sup> si acquisisce la consapevolezza che per capire al meglio l'opera di Sciascia nella ricchezza delle sue implicazioni, nelle sue interne connessioni, nella sua natura bifronte, anzi ibrida, narrativa e saggistica insieme, non si può fare a meno di tener conto di una vasta collaborazione a piccole e grandi testate, di una folta pubblicistica solo in parte confluita in volume. Per questa ragione il convegno ha rappresentato anche uno stimolo a «farsi topi di biblioteca, a reperire testi con pazienza, spulciando tra le annate di riviste polverose»,<sup>2</sup> in un impegno di ricerca mimetico del modo di lavorare dello stesso Sciascia.

Finora in verità non sono stati molti gli studiosi che hanno dedicato un loro contributo esclusivamente all'esplorazione del 'secondo mestiere' dello scrittore siciliano.<sup>3</sup> Pionieristico e senz'altro prezioso può

<sup>1</sup> Cfr. *Sciascia. Il romanzo quotidiano*, a cura di E. Palazzolo, Palermo, Kalós, 2004.

<sup>2</sup> Le ragioni del convegno sull'attività giornalistica di Sciascia erano state in un certo senso anticipate da Giuseppe Traina nella succosa voce *Giornali e riviste* di un suo libro sciasciano, voce da cui provengono le parole virgolettate. Cfr. G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 124-127, in part. p. 126.

<sup>3</sup> Proprio per questo le eccezioni meritano di essere registrate: V. Fascia, *La "Galleria" di Sciascia*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, a cura di R. Cincotta e M. Carapezza, Milano, La vita felice, 1998, pp. 45-60; idem, *Il Teatro di Leonardo Sciascia. «L'Espresso» (1978-1983)*, in *Da un paese indicibile*, a cura di R. Cincotta, Milano,

considerarsi il saggio che nel 1992 Tom O'Neil ha dedicato agli articoli sciasciani pubblicati dal «Raccoglitore» di Parma nel biennio 1954-1955. Giustamente lo studioso sottotitolava il suo intervento *Per la preistoria di Leonardo Sciascia*,<sup>4</sup> essendo apparsi quegli articoli 'parmensi' in anni che precedono l'uscita delle *Parrocchie*. La nostra attenzione si è rivolta alla collaborazione più tarda, nel biennio 1960-1961, che Sciascia offrì ad un settimanale politico e di attualità della sinistra socialista, la rivista milanese «Mondo nuovo», che dal 1964 divenne organo del Partito socialista di unità proletaria. Gli articoli di Sciascia che «Mondo nuovo» ha ospitato sono numerosi (ben 21 'pezzi'), il più delle volte piuttosto lunghi e di grande interesse. Il 1961 è l'anno di *Pirandello e la Sicilia* e del *Giorno della civetta*: ebbene, a ribadire l'importanza della collaborazione, si fa presente che tre 'pezzi' confluiscono nella raccolta saggistica, mentre del romanzo sulla mafia, prima della sua pubblicazione da Einaudi, si dà una 'primizia'. Vario è lo spettro degli argomenti trattati e molti i collegamenti che possono essere stabiliti tra questi articoli rimasti finora 'sotterranei' e l'opera 'visibile' del Nostro (adottiamo la terminologia del racconto borghesiano più citato da Sciascia). L'ordine della nostra esposizione segue un criterio di raggruppamento tematico, ma in calce al lavoro il lettore potrà scorrere i titoli dei 'pezzi' in ordine cronologico.

\*\*\*\*

A poco più di dieci anni dalla morte Salvatore Giuliano, il celebre bandito di Montelepre, torna agli onori della cronaca. Nell'articolo intitolato *Un cadavere nella stiva* Sciascia si chiede la ragione dell'intensissima fioritura, su quotidiani e rotocalchi, di memoriali, testimonianze, inchieste relative al suo caso, e la trova, scartata la «gratuita

La vita felice, 1999, pp. 181-198; A. Carta, *Sciascia e 'Giovane Critica'*, in *Sciascia. Il romanzo quotidiano* cit., pp. 127-135 (in fondo l'unico intervento che in quel convegno abbia richiamato l'attenzione, con sistematico scrupolo documentario, su testi 'perduti e ritrovati' di Sciascia 'giornalista').

<sup>4</sup> Cfr. T. O'Neill, *A sicilian in Parma. Per la preistoria di Leonardo Sciascia*, «Quaderni dell'Istituto italiano di cultura di Melbourne» I, 1994, pp. 3-32.

curiosità che suole coagulare intorno ai fatti delittuosi, ai misteri polizieschi e giudiziari», nella «civile esigenza di verità del pubblico»:

Giuliano è un po' il *cadavere nella stiva* dell'appena varata Repubblica Italiana: e il popolo italiano vuole sapere quali responsabilità e complicità ci siano state e ci siano intorno a questo cadavere, e di chi; e come mai, insomma, la Repubblica si sia trovato questo *cadavere nella stiva*.<sup>5</sup>

Ma questa legittima esigenza è destinata a restare inappagata. È impossibile giungere alla verità e anche se la si scoprisse essa «esplorebbe in lupara e articoli di codice». Fortemente pessimista Sciascia arriva a sostenere che ulteriori testimonianze valgono solo ad «infittire il mistero invece che schiarirlo», a conferire alla vicenda le «caratteristiche di un *giallo* senza soluzione». A partire da questo giallo insoluto l'Italia si configura come un «paese senza verità».<sup>6</sup>

Il primo scritto che Sciascia dedica a Giuliano è una recensione al libro di un giornalista inglese, Gavin Maxwell, pubblicato nel 1956, una ben documentata ricostruzione della vicenda del bandito siciliano, intitolata *Dagli amici mi guardi Iddio* (dal motto che uno dei suoi 'luogotenenti' aveva inciso sul suo fucile).<sup>7</sup> La recensione esce su «Tempo presente» nell'autunno del 1957, a ridosso della traduzione italiana del libro di Maxwell.<sup>8</sup> L'articolo su «Mondo nuovo», a distanza di quattro anni, riprende la sostanza di quella recensione, ora modi-

<sup>5</sup> L. Sciascia, *Un cadavere nella stiva*, «Mondo nuovo» III (9), 26 febbraio 1961, p. 4.

<sup>6</sup> «Chi non ricorda la strage di Portella della Ginestra, la morte del bandito Giuliano, l'avvelenamento in carcere di Gaspare Pisciotta? Cose tutte, fino ad oggi, avvolte nella menzogna. Ed è da allora che l'Italia è un paese senza verità. Ne è venuta fuori, anzi, una regola: nessuna verità si saprà mai riguardo a fatti delittuosi che abbiano, anche minimamente, attinenza con la gestione del potere». La citazione è tratta da *Nero su nero* (II, 730). Nel corso di questo studio ci riferiamo alle opere di Sciascia usando le seguenti abbreviazioni: L. Sciascia, *Opere (1956-1971)*, I, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987: I; idem, *Opere (1971-1983)*, II, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989: II; idem, *Opere (1984-1989)*, III, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991: III. Si rinvia al numero di pagina con la cifra immediatamente successiva.

<sup>7</sup> Cfr. G. Maxwell, *God protect me from my friends*, London 1956 (*Dagli amici mi guardi Iddio. Vita e morte di Salvatore Giuliano*, trad. it. di L. Bianciardi, Milano, Feltrinelli, 1957).

<sup>8</sup> Cfr. L. Sciascia, *Gli «amici» di Giuliano*, «Tempo presente» II (9-10), settembre-ottobre 1957, pp. 796-798.

ficandola, ora ampliandola notevolmente. Ripercorriamo nei suoi punti salienti l'articolo del '61, rinviando ad un secondo momento la sottolineatura di alcune varianti.

Del libro di Maxwell, spregiudicato se «la traduzione italiana pubblicata da Feltrinelli ha avuto conseguenze giudiziarie», Sciascia mette in evidenza pregi e difetti: le suggestioni romantiche, legate alla visione anglosassone del fenomeno del banditismo, che rendono a tratti romanzesco il ritratto del fuorilegge; il rigore con cui l'autore, in tante pagine, messi da parte i pregiudizi romantici, ha saputo ricostruire una materia particolarmente sfuggente e contraddittoria. La tesi principale del libro, dichiarata fin dal titolo, è enucleata da Sciascia con la consueta chiarezza:

[...] la mitica *imprendibilità* di Giuliano è stata per anni mantenuta dalla protezione degli «amici»; e quando questa protezione è venuta meno le forze di polizia hanno trovato il bandito, già pronto per l'obitorio, in un cortile di Castelvetro.<sup>9</sup>

Gli uomini d'onore della vecchia mafia sono stati per tanti anni gli amici di Giuliano, coloro che gli hanno assicurato l'impunità. Con le parole di don Mariano Arena, rappresentante della vecchia mafia nel *Giorno della civetta*, si può dire che per Maxwell la sicurezza di Giuliano entra in crisi non appena quest'ultimo comincia a morire «nel cuore degli amici» (I, p. 426). Oltre all'interessata protezione della mafia Giuliano può avvantaggiarsi di un ambiente omertoso. A proposito del quale Sciascia amaramente osserva:

[...] l'omertà in Sicilia è legge cui obbedisce più la *persona onesta* che il delinquente, e per la ragione che, sperimentata come aleatoria la protezione dello Stato sui propri beni e sulla propria vita, la *persona onesta* si fa regola di occuparsi dei fatti propri, si costruisce un suo ferreo «sistema di don Abbondio» [...] <sup>10</sup>

Della regola degli *onesti* vigente nella Sicilia omertosa si individua qui un precedente letterario illustre, il «sistema di don Abbondio» (di

<sup>9</sup> Idem, *Un cadavere nella stiva* cit., p. 4.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

cui aveva parlato nel 1933 Zottoli),<sup>11</sup> quel calcolo guicciardiniano che contribuisce a fare dei *Promessi sposi* un ritratto ancora attuale dei vizi nazionali.

La vicenda di Giuliano è strettamente intrecciata alla storia del Movimento indipendentista siciliano. Le prime azioni del bandito sono infatti rivolte contro lo Stato in funzione separatista. Nel libro di Maxwell si fa il nome di Antonino Canepa, professore di giurisprudenza all'Università di Catania, comandante dell'EVIS (Esercito volontario indipendenza siciliana). A Canepa Sciascia avrebbe voluto dedicare un racconto-inchiesta più ampio del breve articolo apparso sull'«Ora» nel 1965.<sup>12</sup> Il movimento separatista avrebbe potuto avere un futuro politico diverso se Truman e gli inglesi lo avessero preso sul serio. I giochi elettorali si svolgono invece diversamente, a tutto vantaggio della Democrazia cristiana. Ecco, in una lucida analisi, le modalità con cui questo partito in ascesa fagocita piccoli raggruppamenti di equivoca morfologia:

Un partito che pareva destinato a restare in mano ai «sorci di sacrestia» scontrati ed inflessibili, si trovò di colpo preda di massoni demolaburisti democristiani: dalle pale degli altari gli antichi santi videro ai loro piedi i «33» del grande oriente appena risorto, i vescovi ebbero baciato l'anello da persone che in altri tempi avrebbero morso loro la mano.<sup>13</sup>

Esplicando la missione anticomunista nel modo più clamoroso, seminando morte a Portella della Ginestra, Giuliano, da ingenuo megalomane, si illude di poter consolidare il rapporto di complicità che fino a quel momento aveva stabilito con alcuni esponenti di questa classe diri-

<sup>11</sup> Cfr. A. Zottoli, *Il sistema di don Abbondio*, Bari, Laterza, 1933. Per la valorizzazione di questo libro da parte di Sciascia cfr. II, pp. 1064-1065.

<sup>12</sup> Si ricordi che nel *Giorno della civetta* Pizzuco si dichiara «ex combattente dell'Evis», mentre per la polizia è «soltanto un favoreggiatore di Giuliano» (I, p. 428). Del progetto, per anni accarezzato e mai realizzato, di un libro su Canepa, recano in qualche modo testimonianza alcune pagine saggistiche: cfr. L. Sciascia, *I paesi dell'Etna*, «Panorama» (25), ottobre 1964, pp. 69-70 (da leggersi in II, pp. 1257-1258) e idem, *Un avvenire che non viene mai*, «L'ora», 19 giugno 1965 (da leggersi in *Quaderno*, introduzione di V. Consolo, nota di M. Farinelli, Palermo, Nuova editrice meridionale, 1991, pp. 93-96).

<sup>13</sup> L. Sciascia, *Un cadavere nella stiva* cit., p. 4.

gente. In realtà commette un irreparabile errore. Da quel momento i suoi 'protettori' cominciano a fargli il deserto attorno. Sciascia si chiede come sia stato possibile che la decimazione di una folla di inermi non abbia compromesso la leggenda popolare che ne fa un eroe cavalleresco, un giustiziere che lotta per la causa degli oppressi e dei diseredati. La risposta si avvale in primo luogo di uno strumento psicoanalitico: la strage sarebbe stata «dalla fantasia popolare 'rimossa'». Ma quel che più conta è il fatto che la leggenda resta come 'fissata' alle origini della vicenda di Giuliano, al momento in cui un carabiniere, rappresentante di uno Stato ingiusto, vuole togliergli il pane, e questi, senza pensarci due volte, lo uccide, vendicando in tal modo il «calvario» del popolo affamato. Per dare un'idea dell'«atroce angustia» in cui le classi sociali meno abbienti si dibattono nel periodo stesso in cui Giuliano muove i suoi primi passi di fuorilegge, Sciascia cita ampiamente dalla *Cronachetta siciliana dell'estate 1943*, due brani in cui il suo autore, Nino Savarese, non dà affatto l'impressione di fuggire dalla storia, né tanto meno di patteggiare per il carabiniere a cavallo. Se la *Cronachetta* illustra in tutta la sua drammaticità il contesto sociale in cui si inseriscono le azioni delittuose di Giuliano, i versi siciliani di Turiddu Bella, nell'impareggiabile interpretazione di Ciccio Busacca, portano direttamente nelle piazze la vicenda del bandito, muovendosi senza scarti nella leggenda, nel folklore sentimentale. Ogni qual volta racconta di Giuliano o semplicemente accenna alla sua storia Sciascia non può fare a meno di cedere la parola al cantastorie. Fin dai tempi delle *Cronache scolastiche*. Qui ne registra l'irresistibile ascendente su tutti i ragazzi della sua classe, proprio quando «canta di Giuliano e del tradimento di Pisciotta» (I, p. 111). Nel finale dell'articolo su «Mondo nuovo» Sciascia commenta l'incontro del bandito con la duchessa di Pratamento, così come è descritto nella storia verseggiata da Bella e cantata da Busacca. Vi è sviluppato, più di quanto sia dato leggere nel saggio della *Corda pazza* dedicato alla *Vera 'storia' di Giuliano*, il confronto con il finale di *Una manciata di polvere* di Evelyn Waugh.<sup>14</sup> A ridosso dell'ampia citazione

<sup>14</sup> Cfr. idem, *Introduzione polemica* a I. Buttitta, *La vera storia di Salvatore Giuliano*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 85-89 (poi, con piccole varianti, in II, pp. 1134-1138).

da quest'ultimo romanzo – la scena in cui un «capotribù [...] parla come un gentiluomo inglese a quel gentiluomo inglese che si tiene prigioniero» (I, p. 1135) – Sciascia chiude così l'articolo:

Con eguale cerimoniosità, Giuliano, nel canto di Turiddu Bella, deruba la duchessa di Pratamento. E non è senza significato che un raffinato intellettuale inglese e un poeta popolare si trovino ad esprimere, nella stessa forma di ironico contrappasso, la loro avversione ad una classe dirigente.<sup>15</sup>

Ci si era ripromessi di segnalare le varianti più significative tra la recensione del '57 e l'articolo del '61. Quella che ci sembra più interessante apporta una modifica al commento sulla morte del bandito. Nell'articolo su «Mondo nuovo» un'asciutta denuncia delle menzogne del potere è il modo in cui Sciascia reagisce ai maldestri tentativi di stravolgere la verità sulla fine di Giuliano:

[...] all'alba del 5 luglio '50, intorno al cadavere di Giuliano viene messa su quella recita a soggetto sciocca e macabra subito demolita dalle rivelazioni giornalistiche.

Nella recensione su «Tempo presente» all'indignazione laica ed illuminista si aggiunge una nota di pietà cristiana:

A questo punto, senza essere inglesi come il Maxwell e senza nulla concedere al folklore sentimentale sorto intorno alla figura del bandito, non possiamo fare a meno di dire che il destino di Giuliano ci ispira una certa pietà; e non per la fine, che non poteva essere diversa, ma per quella macabra messa in scena di cui fu circondata, per quella recita a soggetto che intorno a un cadavere svolsero uomini «responsabili».<sup>16</sup>

Più che la pietà di Buttitta per il «figlio di mamma» (I, p. 1135) viene in mente la pietà dello stesso Sciascia per Moro tradito dai suoi compagni di partito. Lo statista democristiano, così come vien fuori dall'*Affaire Moro*, avrebbe potuto far suo il motto del luogotenente di Giuliano: *Dagli amici mi guardi Iddio* (si tenga presente che 'amici' si

<sup>15</sup> L. Sciascia, *Un cadavere nella stiva* cit., p. 5.

<sup>16</sup> Idem, *Gli «amici» di Giuliano* cit., p. 798.

chiamavano per tradizione i democristiani, e che, come si è detto, su uomini di questo partito Giuliano poté contare, almeno sino alla strage di Portella, per interessate protezioni). Anche Giuliano, insomma, sarebbe passato, sciogliendosi dalla forma, pirandellianamente, dalla condizione di ‘personaggio’ a quella di ‘uomo solo’? Non crediamo di indulgere a facili analogie, se è lo stesso Sciascia, intervistato nel 1987 da Roberto Andò, a porre l’accento sulla vocazione del bandito «a farsi personaggio letterario»:

Giuliano vedeva se stesso come personaggio «letterario», con scarto minimo tra vita e letteratura: ma una letteratura da *feuilleton* (che peraltro credo fosse quella di cui si nutriva).<sup>17</sup>

La pietà viene accuratamente rimossa dal Nostro perché potrebbe indebolire o anche solo velare il giudizio morale ideologico e storico. Che è assolutamente negativo, come si ricava dalle riserve mosse al film su Giuliano, diretto nel 1962 da Francesco Rosi:

[...] occorre soltanto questo: fare di Giuliano un personaggio, un triste e feroce megalomane mosso da mani abili, da precisi interessi padronali ed elettoralistici – politici, in definitiva. Relegandolo nell’*invisibilità* Rosi forse credeva di rendere più dura la sua accusa verso la classe dirigente che lo muoveva: e veniva invece, per il pubblico meridionale e siciliano in specie, a confermare un mito.<sup>18</sup>

Ma, secondo lo stesso Sciascia, al sentire popolare, cui Rosi in parte consente attraverso l’ambigua *invisibilità* di Giuliano, «aveva fatto da argine», nel film del 1962, la «coscienza critica». Analogamente Buttitta nella *Vera storia di Giuliano* «insinua nel sentimento popolare la propria coscienza civile» (I, p. 1137). A distanza di venticinque anni dal film di Rosi Sciascia in un articolo sul «Corriere della Sera» stronca, senza averlo visto, *Il Siciliano* di Cimino, un altro film su

<sup>17</sup> *Il siciliano nel film di Michael Cimino/Roberto Andò*, a cura di D. Alessi, Palermo, Novecento, 1987, p. 114.

<sup>18</sup> Queste parole sono tratte dalla recensione al film di Rosi pubblicata su «Il Contemporaneo» e poi confluita, con minime varianti, nel saggio sulla *Sicilia nel cinema*. Cfr. L. Sciascia, “*Salvatore Giuliano*” e i contadini siciliani, «Il Contemporaneo» V (46-47), marzo-aprile 1962, pp. 121-123 e I, pp. 1218-1221.

Giuliano, come «leggenda, mito e, in definitiva, falsificazione». Le origini italo-americane del regista non promettono nulla che non sia la verità contraffatta di un falso mito:

[...] so benissimo che cosa c'è da aspettarsi da un regista di origine italiana (e molto probabilmente meridionale) che si mette a raccontare la storia di un bandito siciliano. Per quanto di *terza generazione*, per quanto colto, un regista italo-americano ha della regione italiana, da cui più o meno lontanamente la sua famiglia proviene, una visione in cui il sentire popolare di allora – cioè del momento della partenza, del distacco – è rimasto fermo, inalterato – come in vitro [...] Riguardo ai briganti, il sentimento che un emigrante si portava dentro era quello del vendicatore di torti e angherie, il giustiziere, l'uomo che toglie ai ricchi per dare ai poveri. Che è stato il sentimento delle popolazioni povere dell'Italia meridionale particolarmente, alimentato dai cantastorie e dai facitori di romanzi a dispense e anche da certi riverberi che, da un più alto livello, venivano dagli *italianizzanti stranieri*, romanzatori [sic] e viaggiatori.<sup>19</sup>

Proteggendo Giuliano la mafia otteneva di poter disporre di una forza eslege nel gioco politico-elettorale. In *Il raccolto rosso*, un altro articolo apparso su «Mondo nuovo»,<sup>20</sup> Sciascia parla di cosche mafiose dell'area agrigentina in conflitto per il controllo della macchina elettorale. Il titolo del 'pezzo' è lo stesso di un racconto di Hammet, quello in cui l'investigatore privato Samuel Spade, grazie ad una delle sue diaboliche trovate, riesce ad «ottenere un soddisfacente *raccolto rosso*, il raccolto di sangue di una lotta fino all'ultimo uomo tra due gruppi di mafia».<sup>21</sup> Gli scontri nell'agrigeno lasciano prevedere un analogo abbondante *raccolto rosso*, suscettibile di una duplice valutazione:

Da un punto di vista strettamente e grettamente tecnico, di tecnica della sicurezza pubblica, una situazione di quiete è più preoccupante di una esplosione di contrasti [...] la convergenza [degli interessi di diverse cosche mafiose] implica

<sup>19</sup> Idem, *Quel falso mito di un poveruomo chiamato Giuliano*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 1987, p. 1.

<sup>20</sup> Cfr. idem, *Il raccolto rosso*, «Mondo nuovo» II, (26), 26 giugno 1960, p. 5.

<sup>21</sup> Hammett intende per «raccolto rosso» un «raccolto indeterminato, indefinito e propriamente indiscriminato di morti». Così spiega Sciascia in un articolo del 1979 su «Lotta continua», da leggersi in idem, *La palma va a Nord*, a cura di V. Vecellio, Roma, Edizioni Quaderni Radicali, 1980, p. 233.

una relativa tranquillità, segno di un regolare scorrere di profitti e di eque spartizioni; mentre i contrasti che *all'esterno* si manifestano nella specie dei morti ammazzati, avvertono di uno sfogo di crisi di cui in definitiva la salute pubblica si avvantaggia. Dal punto di vista umano, si capisce, la cosa è diversa.<sup>22</sup>

Nella prima parte del suo articolo Sciascia tenta di smontare quelli che definisce «romanzeschi pregiudizi» sulla mafia «costantemente alimentati da certa pubblicistica». Sono idee sulla mafia che lo scrittore siciliano combatte a più riprese nel corso degli anni, dalla recensione ai libri di Reid e Candida nel 1957 sino agli interventi raccolti in *A futura memoria*. In primo luogo l'idea secondo cui la mafia sarebbe un'associazione «gerarchicamente articolata, unitaria negli interessi e negli intenti». Nella seconda metà degli anni ottanta, al tempo del primo maxiprocesso alla mafia, Sciascia prenderà le distanze dalla «teoria della 'cupola'», altrimenti detta teorema Buscetta, escludendo che la mafia sia un «fatto fortemente unitario e piramidale» (III, p. 88). È degno di sottolineatura il fatto che questa stessa convinzione sia stata formulata dal Nostro molti anni prima su «Mondo nuovo», attingendo al 'ritratto' antropologico isolano quale può ricavarsi dal discorso di Pirandello su Verga:

Non si capisce [...] perché il siciliano, per natura (e per letteratura) negato a ogni forma di vita gregale, nell'amor proprio tiranno e vittima, anarchico della roba e del sesso, dovrebbe essere disciplinato cittadino della mafia, se si pensa che la mafia sia come uno Stato. Come Stato, non sarebbe nemmeno paragonabile alla repubblica di S. Domingo.<sup>23</sup>

Che la mafia non abbia un preciso apparato giudiziario ed esecutivo e che non esistano, «in concreta configurazione penale, mandanti politici in relazione a determinati delitti», è un'idea che Sciascia sostiene fin dal 1957, sulla scorta di Leopoldo Franchetti:

Forse nella fantasia di coloro che non conoscono la Sicilia, la connivenza dei membri della classe dirigente coi mafiosi si configura in convocazioni e riunioni

<sup>22</sup> Idem, *Il raccolto rosso* cit., p. 5.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

segrete, in un meccanismo deliberatorio e tribalizio. In realtà tale connivenza si realizza in modo indiretto, attraverso un giro di 'amici degli amici' così largo da rendere impossibile un risultato d'indagine che valga veramente a provare il rapporto tra un uomo politico e l'associazione mafiosa.<sup>24</sup>

Qualche anno dopo, nell'articolo *Il raccolto rosso*, il discorso di Sciascia sui rapporti sfuggenti tra mafia e politica non subisce sostanziali modifiche, ma si impreziosisce di una citazione da Eliot:

[...] non ci sono, nel senso contemplato dalle leggi penali, mandanti (come non ci sono tribunali e relative sentenze della mafia). La mafia esegue ordini mai pronunciati, ma che nondimeno sono essenzialmente ordini. Così come i quattro cavalieri che nell'*Assassinio della cattedrale* di Eliot vanno ad uccidere l'arcivescovo, sostanzialmente eseguendo un mandato che il re non ha formalmente dato [...]. Mancherà sempre un anello di congiunzione tra il mandante e il sicario, non soltanto davanti alla polizia e davanti al giudice [...] Non è soltanto l'omertà, insomma, a proteggere il mandante: il mandante è naturalmente protetto dal fatto che non dà mandati.<sup>25</sup>

Nel finale dell'articolo Sciascia considera di nuovo l'intrusione della mafia nei giochi elettorali, prendendo in considerazione il caso del professor Gaspare Ambrosini, «il miglior candidato che la DC avesse nel collegio della Sicilia occidentale nelle elezioni del 1953». Ebbene, Ambrosini (nato a Favara, a giudizio di Renato Candida, il comune più mafioso della provincia di Agrigento) si era bruciato nella competizione elettorale per aver rifiutato di scendere a patti con la mafia, per aver puntato solo sul prestigio della sua onestà e del suo ingegno. Ci eravamo imbattuti per la prima volta nel suo nome leggendo le *Parrocchie di Regalpetra*:

La sezione del partito [la Dc di Regalpetra/Racalmuto] generalmente punta su uomini della provincia o, eccezionalmente, della vicina provincia di Caltanissetta: criterio, se vogliamo, esatto; è giusto mandare in Parlamento gente che da vicino

<sup>24</sup> Idem, *La mafia*, in III, p. 1184. Si cita da una recensione ai libri sulla mafia di Reid e Candida, originariamente apparsa su «Il ponte» nel gennaio del 1957 e, con alcune modifiche e aggiunte, su «Tempo presente» II (6), giugno 1957, pp. 469-475.

<sup>25</sup> Idem, *Il raccolto rosso* cit., p. 5.

conosce i nostri problemi; ma si capisce che se c'è un candidato che per intelligenza e cultura è superiore alla non aurea mediocrità degli altri candidati e, per di più, è incapace di fare il gioco della mistificazione elettorale, anche se un tale candidato è nato in un paese vicino e conosce i problemi nostri, è certo che la sezione non lo metterà in quaterna: ed è il caso dell'on. Ambrosiani. (I, p. 89)

Del resto, precisa Sciascia nell'articolo su «Mondo nuovo», la mafia non avrebbe mai sentito il bisogno di offrirgli un aiuto. Il modo stesso in cui il professore gestiva la campagna elettorale, senza la scorta di 'amici', era per i mafiosi un segnale decisamente scoraggiante. Un riferimento alla vicenda di Ambrosini si trova anche nell'*Onorevole* (1965). Alla vigilia delle elezioni politiche del '53 Emanuele Frangipane, l'uomo che avrebbe dovuto rappresentare in Parlamento il 'volto pulito' della DC, anche lui uomo di cultura, si rende conto che la lotta per le candidature dentro il suo partito è senza esclusioni di colpi e impone a chi voglia uscirne vincente l'accettazione dei voti mafiosi e una prassi politica allergica al moralismo, da «sbrigafaccende» a vantaggio degli 'amici'. Ascoltiamolo mentre fa il punto, a monsignor Barbarino, sulla sua attività di parlamentare e sui cambiamenti maturati nel corso degli anni:

Ambrosini e Adonnino: galantuomini cui faccio tanto di cappello. E Ambrosini, poi, lo sappiamo tutti, una gloria della nostra terra. Ma caro monsignore, a fare il deputato ci vuole altro! Un deputato, qui, deve essere una specie di sbrigafaccende: deve occuparsi di passaporti, di portodarmi, di pensioni, di assicurazioni, di sussidi. O almeno deve far finta di occuparsene. E poi qualche favore lo deve fare, in qualche caso deve saper chiudere gli occhi e buttarsi giù: non dico nell'illecito per carità; ma, come si dice nel gergo degli studenti, nella particolarità. «Il professore fa particolarità». Io, come professore, non ne ho mai fatte; ma come deputato sono costretto a farne... Per i primi due anni del mio mandato, mi sono comportato al modo di Ambrosini: ritenevo che il solo mio dovere, dentro un'assemblea legislativa, fosse soltanto quello di partecipare alla formazione delle leggi; e che bastasse, in rapporto alla circoscrizione da cui direttamente proveniva il mio mandato, la mia preoccupazione ed attività in ordine a problemi generali, della comunità. Ma quando mi sono accorto che, dentro il mio stesso partito, c'era chi si adoperava a scavarmi la fossa: eh no, allora io scendo a combattere con le vostre stesse armi... Il moralismo, caro monsignore, è una specie di fillosera nella pratica politica. (I, pp. 744-745)

Vi si coglie una chiara eco dell'articolo su «Mondo nuovo», laddove Sciascia così presenta l'estraneità di Ambrosini al sentire mafioso:

A che poteva servire [alla mafia] un uomo come Ambrosini? Era un uomo che andava in Parlamento per fare delle leggi e non per dare a qualcuno il modo di violarle. Sarebbe stato incapace a far trasferire un questore o un maresciallo dei carabinieri; a far rilasciare un porto d'armi a un «amico»; a protestare per un «fermo»; a dar posti in banca ai figli laureati degli «amici» e a far scaturire rivoli di provvidenze governative su esercenti di zolfare e appaltatori di opere pubbliche. Sarebbe stato persino incapace a sollecitare pensioni di guerra o sussidi prefettizi. Un professore, uno studioso: da fargli tanto di cappello, ma niente voto.<sup>26</sup>

Si resta sul terreno della mafia nell'*Incontro con «lo zio di Sicilia»*, l'intervista concessa a Sciascia dal presunto capomafia don Peppino Genco Russo.<sup>27</sup> Di lui, un decennio dopo, lo scrittore dirà che in realtà «era un uomo dello schermo» che «fece comodo ai veri papi» della mafia, quelli «invisibili», che non si sarebbero mai fatti intervistare.<sup>28</sup> Nel corso del colloquio, svoltosi a Caltanissetta (dove risiedeva all'epoca Sciascia), gli chiede cosa pensa del caso Tandoy, il commissario ucciso pochi giorni prima (il 30 maggio) ad Agrigento. La risposta è alquanto elusiva: una 'bardasciata', nel senso spregiativo di roba sciocca, insensata. Articolato e ben meditato è invece in quel periodo il giudizio di Sciascia sulle responsabilità della mafia in ordine all'uccisione di funzionari di polizia. Ne abbiamo esemplificazione in un articolo, sollecitato dalla rilettura del libro di Candida in nuova edizione, apparso sull'«Ora» nell'aprile del 1960. Sciascia esclude che la mafia come organizzazione emetta e faccia eseguire sentenze di morte contro uomini della legge:

L'uccisione di un commissario di pubblica sicurezza [...] non mi pare rientri nei modi della mafia: ed è piuttosto da ritenere esplosione di un privato, personale

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. *idem*, *Incontro con lo «zio di Sicilia»*, «Mondo nuovo», 12 giugno 1960, p. 5. L'intervista è stata pubblicata in *Il sereno pessimista*, a cura di A. Motta, Manduria-Bari-Roma, Piero Lacaita, 1991, pp. 199-201 (va corretta la data di uscita dell'intervista: non 1965, come indica Motta, bensì 1960).

<sup>28</sup> Cfr. *I baroni invisibili dell'antimafia*, intervista a cura di E. Sterpa, «Corriere della Sera», 8 maggio 1971, p. 3.

risentimento. Tutte le organizzazioni criminali, in qualunque parte del mondo, sanno che l'uccisione di un poliziotto scatena contro di loro lo «spirito di corpo» di tutto l'apparato di pubblica sicurezza dello Stato [...] Io ritengo che nessuna uccisione di uomini della legge avvenuta in Sicilia sia da attribuire alla mafia in quanto organizzazione: carabinieri ed agenti di pubblica sicurezza sono stati uccisi o in conflitti e imboscate, e da uomini dediti a vero e proprio brigantaggio; o per ragioni assolutamente private, più o meno connesse alle loro funzioni di tutori della legge. È possibile che un mafioso uccida un carabiniere: ma non certo per mandato della mafia. Bisogna far credito alla mafia di una certa politica, di una certa capacità a sapere valutare le conseguenze, i profitti e le perdite, di una determinata azione.<sup>29</sup>

L'articolo da cui si è appena citato merita un ulteriore indugio. Sciascia racconta un fatto di cui è stato testimone il suo amico Mario Tobino, toscano che ama la Sicilia, un fatto che è come un «esempio» (direbbe Bernardino da Siena) della mentalità mafiosa. In un ritrovo della Versilia un 'continentale' brillo ferisce un siciliano. Quest'ultimo vorrebbe far ricorso alla legge, ma un altro siciliano, amico del 'continentale', lo ferma dicendo:

«Lei è siciliano, io sono siciliano: niente legge». E a questo appello l'altro immediatamente si rassegna, come uno che dopo un momento di smarrimento torna ad essere se stesso.<sup>30</sup>

Il commento dell'episodio da parte di Sciascia mette a nudo i «residui del sentire mafioso»<sup>31</sup> presenti e vitali nel suo animo, nel suo essere siciliano:

Sono uno che ha letto molti libri, e qualcuno ne ho scritto; amo la ragione la chiarezza dei sentimenti l'ordine civile; ho un grande rispetto per gli altri; gli averi, le donne e le opinioni degli altri; scrupolosa attenzione per le leggi fiscali e penali del mio paese [...]. Ma francamente ammetto che, al posto di quel siciliano

<sup>29</sup> L. Sciascia, *Questa mafia*, «L'Ora», 8-9 aprile 1960, p. 3.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> «Quando denuncio la mafia, nello stesso tempo soffro poiché in me, come in qualsiasi siciliano, continuano a essere presenti e vitali i residui del sentire mafioso. Così, lottando contro la mafia io lotto anche contro me stesso, è come una scissione, una lacerazione» (idem, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1979, p. 74).

ferito alla faccia dal taglio di un bicchiere, mi sarei comportato allo stesso modo, anzi, alla legge, a far ricorso alla legge, forse non avrei nemmeno immediatamente pensato: ci avrei pensato, se mai, dopo; ma come possibilità, non come necessità.<sup>32</sup>

A completamento di un intransigente esame di coscienza Sciascia aggiunge:

[...] mi sentirei criminalmente portato alla vendetta, al di fuori di quella specie di vendetta che le leggi mi offrono, se una persona investita di autorità si servisse del suo potere personale per offendermi fisicamente o per perseguitarmi. Ed è mafia anche questa.<sup>33</sup>

Nell'ambito della collaborazione a «Mondo nuovo» si registra altresì un'anticipazione del *Giorno della civetta*.<sup>34</sup> Si tratta di due distinti 'pezzi': il quinto dialogo anonimo in cui un potente, probabilmente un alto prelato, esprime la sua indignazione per l'arresto di don Mariano Arena; il dibattito parlamentare, piuttosto tempestoso, sull'ordine pubblico in Sicilia, nel penultimo episodio.<sup>35</sup> Sciascia ha portato a termine, nell'estate del '60, il lavoro di riduzione dell'originaria stesura del romanzo, e ne offre una primizia, prima della pubblicazione einaudiana, alla rivista. Il primo 'pezzo' contiene un'allusione al libro di Candida *Questa mafia* e una citazione solo annunciata da un discorso elettorale 'sicilianista' del '25 in cui Vittorio Emanuele Orlando maschera e mistifica la realtà mafiosa.<sup>36</sup> Ebbene, nella recensione al libro di Candida – ci si riferisce alla versione uscita su «Il ponte» – Sciascia aveva fatto di questi due uomini i termini di un'opposizione, contrap-

<sup>32</sup> Idem, *Questa mafia* cit., p. 3.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Per un'altra anticipazione, quella concernente il primo capitolo del romanzo, apparso sulla «Fiera letteraria» dell'8 febbraio 1959, si veda P. Squillacioti, *L'alba del giorno della civetta: Il silenzio di Sciascia*, «Per leggere» VIII (14), 2008, pp. 59-72. Caso ben più interessante per le modifiche apportate da Sciascia in vista del volume einaudiano.

<sup>35</sup> Cfr. *Il giorno della civetta. Racconto di Leonardo Sciascia*, «Mondo nuovo» II (40), 9 ottobre 1960, p. 12. I brani, sottotitolati *Un potente parla della mafia* e *A Montecitorio*, si leggono, senza varianti, rispettivamente, in I, pp. 432-436 e I, pp. 472-476.

<sup>36</sup> Per questi riferimenti nel romanzo sciasciano del '61 si veda P. Squillacioti, *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, XVI: *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 660, 675.

ponendo la coraggiosa denuncia del comandante dei carabinieri di Agrigento alla malafede del politico:

Tesi [quella di Candida] di notevole coraggio, e che definitivamente spoglia la mafia di quegli attributi di nobiltà che compiacenti uomini politici le hanno regalato (ma non disinteressatamente). Da Vittorio Emanuele Orlando, fino a certi altri che non vogliamo nominare, alla mafia sono state attribuite caratteristiche di cavalleria verso i deboli e i poveri, senso dell'onore, ingenuo e rozzo senso della giustizia. Ben diversa appare nelle pagine del Candida la figura del mafioso, del capo-mafia: il quale esclusivamente persegue un fine di illecito arricchimento [...].<sup>37</sup>

La coraggiosa tesi di Candida influenzerà le riflessioni del capitano Bellodi nel *Giorno della civetta*. Eccola nelle parole di Sciascia:

La tesi principale del Candida è questa: che nessun fatto delittuoso (a parte quelli cosiddetti d'onore: e anche in questi bisogna considerare una notevole «tara» mafiosa) avviene in Sicilia al difuori della mafia. (III, p. 1180)

Parafrasando la teoria di Ingravallo nel *Pasticciaccio* di Gadda, si potrebbe dire che per Candida e la sua controfigura romanzesca è dato rintracciare sempre un *quantum* di mafia nei presunti delitti d'onore che insanguinano la Sicilia, sottraendosi in tal modo nell'investigazione alle scorciatoie interessate della polizia e della criminalità mafiosa. «L'omicidio passionale» infatti «si scopre subito» e «si paga poco» (I, p. 413). Si paga poco, si pagava poco ancora agli inizi degli anni sessanta, quando esce *Il giorno della civetta*. In quegli anni la legge in Italia è ancora indulgente verso il delitto 'provocato' dall'illecito sessuale. Ma lentamente si avvia un processo di cambiamento. Con un disegno di legge presentato al Senato ci si batte per l'abolizione dell'articolo 587 del codice penale ispirato al concetto dell'onore e clemente verso *chi uccide per amore*.<sup>38</sup> Il corsivo di quest'ultima espressione si

<sup>37</sup> L. Sciascia, recensione a Reid, *La mafia* e a Candida, *Questa mafia*, «Il ponte» XIII (1), gennaio 1957, p. 116.

<sup>38</sup> La proposta di abolizione dell'articolo 587 suscita nel paese un vivace dibattito. Se ne registra un'eco in due articoli pubblicati da Sciascia sull'«Ora» nel gennaio del 1966 (lo spunto gli viene dal processo per il delitto d'onore di un maestro di Piazza Armerina). Cfr. idem, *Quaderno* cit., pp. 140-144.

giustifica nel ricordo di un'antologia di arringhe così intitolata, una raccolta di discorsi forensi in difesa di colpevoli di delitto passionale. L'autore è un penalista romagnolo, certo Benuzio Bentini, il cui nome, certo non a caso, si legge nel *Giorno della civetta*.<sup>39</sup> Nello stesso 1961, recensendo su «Mondo nuovo» un romanzo di Arpino, dal titolo *Un delitto d'onore*,<sup>40</sup> Sciascia fa i conti con un altro avvocato, questa volta di carta, anche lui impegnato a difendere, persino al di là del «mandato rituale», l'autore di un delitto d'onore e la «società che l'ha condizionato a commetterlo». Il «dispotismo dell'opinione» è infatti il movente più importante nei delitti passionali, in una società, qual è quella meridionale, in cui si soffre troppo ad apparire 'cornuti' agli occhi degli altri. Per la descrizione di questo movente 'pubblico' che scatena la furia omicida, rendendo vana ogni sofisticazione della morale sessuale, Sciascia convoca un'insolita accoppiata di nomi:

Dice ancora Beccaria (e a noi, lettori di oggi, pare che voglia indicare quella peculiare caratteristica della società meridionale che è al centro della rappresentazione pirandelliana): «E l'opinione è quella che tormenta il saggio e il volgare; che ha messa in credito l'apparenza della virtù al di sopra della virtù stessa...».<sup>41</sup>

Facendosi interprete dell'anima meridionale nelle aule giudiziarie, l'avvocato penalista Gioacchino Russo, protagonista del romanzo di Arpino, assume l'assassinio del suo assistito non come delitto contro la società, ma come l'esercizio di un diritto che la società delega all'individuo in nome dei valori tradizionali, nel rispetto dell'unità e della sacertà della famiglia. Sulla falsariga del nesso brancatiano tra fascismo e gallismo, Sciascia ritiene che si possa stabilire un collegamento tra l'ideologia del delitto d'onore, difesa ad oltranza dall'avvocato Russo, e il fascismo sorgente negli anni in cui si svolge la vicen-

<sup>39</sup> Cfr. I, p. 458. Sulla citazione del volume del Bentini ha richiamato l'attenzione Squillacioti nel suo *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia cit., p. 664.

<sup>40</sup> Cfr. L. Sciascia, *Ideologia del delitto d'onore*, «Mondo nuovo» III (24), 2 luglio 1961, pp. 26-27 e G. Arpino, *Un delitto d'onore*, Milano, Mondadori, 1961. Con il titolo *Un delitto d'onore* la recensione sciasciana era già uscita su «L'Ora» del 14 giugno 1961, p. 3

<sup>41</sup> L. Sciascia, *Ideologia del delitto d'onore* cit. Per la citazione interna cfr. C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Torino, Einaudi, 1965, p. 27.

da raccontata da Arpino. A quest'ultimo Sciascia avrebbe potuto adattare le parole cui ricorre quindici anni dopo, in *1912+1*. Egli parla dell'«avvocato di una volta», ma «non in sé, si capisce, non in avulsa categoria: ma nel contesto di una società, di un ambiente, di un sistema di credenze quasi totalitariamente accettato e praticato» (III, p. 310).

Sullo sfondo di *1912+1* è dato intravedere il patto Gentiloni, nel «suo levarsi a baluardo dell'istituto familiare», nel suo prodigarsi a salvare le apparenze «anche nella decomposizione della sostanza» (III, p. 307). Si muovono nell'orbita di questo patto le arringhe degli avvocati al processo Tiepolo, nell'aula della corte d'Assise di Oneglia. Sciascia ne dà un giudizio ironico, fortemente polemico. A distanza di anni l'oratoria degli «avvocati di una volta» (III, p. 323) non emoziona, non convince, piuttosto stimola l'estro satirico:

Ma la grande attesa era per l'arringa dell'avvocato Raimondo: che parlò per ultimo, e per ore. E non deluse; commosse ed entusiasmò anzi. Barba e chioma tempestosamente agitate dal vento del suo eloquio, appunto recitò una di quelle arringhe piene di vento su cui allora si misurava la valentia di un avvocato; e di un uomo politico ancora oggi [...]. E la leggo, l'arringa del Raimondo, senza sentire vibrarvi una sola emozione, senza scorgervi alcunché di persuasivo, di convincente. (III, p. 308)

Cade qui in taglio una considerazione di Vincenzo Consolo sulla distanza che corre tra il linguaggio avvocatesco dei «paglietta» meridionali e quello «requisitorio», «da catasto», «loicoavvocatesco» della prosa di Sciascia, «passato in qualche modo in quello dei giudici di oggi»:

Il linguaggio avvocatesco meridionale era quanto di più corrotto e di più ipotecato dal potere, era trasversale, allusivo e coperto dalla retorica. Un esempio lo si può ricavare da *Delitto d'onore* di Arpino, dove c'è una grande figura di avvocato... Ma anche Salvemini parlava dei famosi «paglietta» meridionali che erano quanto di più corrotto culturalmente si potesse immaginare [...]. Da una parte c'era il linguaggio curiale dei preti, altrettanto retorico, evasivo e illusorio, e dall'altra il linguaggio delle preture e dei tribunali, un linguaggio corrotto, quello che Vittorini odiava e disprezzava. Sciascia per la prima volta, attraverso i suoi romanzi gialli, portò una linea manzoniana nordica... [...]. E non è un caso che i

giudici palermitani abbiano dichiarato il loro debito ai libri di Sciascia. Sciascia ha aiutato molto alla disciplina del ragionamento attraverso il linguaggio di tipo inquisitorio e poliziesco [...].<sup>42</sup>

Della cultura ottocentesca di tipo leguleio partecipa, secondo Sciascia, lo scrivano del *Berretto a sonagli*:

Ciampa [...] viene fuori dal Tararà della novella; ma a differenza di Tararà possiede gli strumenti culturali e linguistici per far sì che la verità conviva con la menzogna e per riscuotere i vantaggi della menzogna mentre lascia intravedere la verità. Possiede, si potrebbe dire in una parola, l'italiano: l'italiano della classe dominante, l'italiano degli avvocati e dei giudici, l'italiano del codice Zanardelli. Tararà era un contadino; Ciampa è uno scriba, uno che stende scritture per un avvocato o un notaio [...]. Con lui il delitto d'onore passa dal mondo contadino al mondo piccolo-borghese: la ricostituzione delle apparenze, che nel mondo contadino era immediata e sanguinosa, nel mondo della piccola borghesia – e della borghesia – si fa mediata, ragionata, sofisticata e comoda.<sup>43</sup>

In un racconto di Navarro della Miraglia, *La Nana* (1879), Rosolino Cacioppo perdona la donna che ama, Rosaria Passalacqua, popolana sedotta e abbandonata da un 'galantuomo'. Navarro si limita a registrare gli effetti del «processo di sofisticazione della morale sessuale» nel mondo «borgese-mafioso». *La Nana* non è il racconto di una passione sensuale. Bisogna che il lettore vi apprezzi la rappresentazione scrupolosa del *folklore* sambucese, senza aspettarsi scavi psicologici. Di estrazione socio-culturale superiore al Cacioppo, tanti «pacifici cornuti» della narrativa e del teatro di Pirandello si mostrano capaci di notomizzare le proprie coniugali disgrazie, di farne l'oggetto dei propri sottili, debordanti ragionamenti. Con tribunizia esuberanza accede così alla parola il processo di assorbimento dell'illecito sessuale «nella sfera della spiritualità» (I, p. 1059). Nell'introduzione al citato racconto di Navarro, poi confluito nella *Corda pazza*, Sciascia fa i nomi di Ciampa e di Martino Lori.<sup>44</sup> Cui si può aggiungere senz'altro

<sup>42</sup> V. Consolo, *Cosa dobbiamo a Sciascia*, a cura di G. Fofi, «Dove sta Zazà» (2), 1993, p. 44.

<sup>43</sup> L. Sciascia, *Tararà, di' la verità*, «L'Espresso» XXV (46), 18 novembre 1979, p. 191.

<sup>44</sup> Cfr. idem, *Introduzione* a Navarro della Miraglia, *La Nana*, Bologna, Cappelli, 1963, da leggersi in I, pp. 1053-1061, in part. p. 1060.

quello di Angelo Baldovino. Ad autorizzare l'integrazione è il testo del primo saggio sciasciano dedicato a Navarro, così come si legge su «Mondo nuovo», nella sua sede originaria. Dopo aver detto che Cacioppo «tiene di mafia», Sciascia allarga lo sguardo al mondo pirandelliano:

Un personaggio come il Baldovino del *Piacere dell'onestà* di Pirandello è di tipica estrazione *borgese* e mafiosa. E da questo mondo di piccola borghesia contadina proviene l'affermazione pirandelliana della paternità come atto spirituale. Una condizione storica di vassallaggio sessuale, col tempo è venuta determinando una situazione morale e sentimentale, un comportamento sociale, per cui l'illecito sessuale viene respinto – da coloro che ne sono offesi – al di fuori della sfera di intatta spiritualità che è la famiglia. In questo senso, Rosolino Cacioppo è la larvatica immagine di alcuni personaggi pirandelliani: quale, appunto, Baldovino; o il Ciampa del *Berretto a sonagli*.<sup>45</sup>

Incapaci di sentire la paternità come un fatto spirituale, due uomini nella commedia pirandelliana *O di uno o di nessuno* arrivano a contendersi con violenza il figlio della comune amante. Recensendo nel 1980 una messa in scena della *pièce* diretta da Patroni Griffi, Sciascia osserva giustamente:

Il dramma, dunque, non è di quel figlio che, non potendo essere di uno, finisce con l'essere di nessuno; ma di quei due padri che non riescono a sentirsi padri, ad affermare la paternità come un fatto spirituale, nella sfera dell'amore e della volontà. Stanno a dilaniarsi, i due padri che si negano alla paternità, nella loro maschilistica vanità: vogliono essere padri in quanto maschi, non in quanto uomini.<sup>46</sup>

Non resta che registrare l'eco nell'ultimo Sciascia di questo pirandelliano processo di esclusione dell'illecito sessuale dalla «sfera di intatta spiritualità che è la famiglia». In *Una storia semplice* un uomo, venuto a sapere che il padre naturale non è il padre anagrafico, rivendica orgogliosamente l'intatta devozione filiale verso quest'ultimo, in

<sup>45</sup> Idem, *Uno scrittore dell'Ottocento. Le feste di Sambuca*, «Mondo nuovo» III (3), 22 gennaio 1961, p. 6. Il saggio, in un testo leggermente modificato, è confluito in *Pirandello e la Sicilia* (III, pp. 1149-1159).

<sup>46</sup> Idem, *Pirandello è fuori di sé*, «L'Espresso» XXVI (3), 20 gennaio 1980, p. 110.

quanto padre ‘scelto’, lasciando fuori da questo suo affetto inalterato, del tutto ininfluyente, il trascorso adulterino della madre:

Vuoi dire che non era mio padre?... Guarda: le madri non si possono scegliere, che io di certo non ti avrei scelto... D’altra parte, tu sicuramente non mi avresti scelto come figlio... Ma i padri si scelgono: e io ho scelto Giorgio, l’ho amato, piango la sua morte. Era mio padre. Tu attribuisce troppa importanza al fatto di essere andata a letto con un altro; o con altri. (III, p. 752)<sup>47</sup>

In cinque dei sei racconti di Giuseppe Mazzaglia confluiti nel volume *La dama selvatica* l’illecito sessuale si configura nei termini di un torbido sogno di vendetta sociale. Ne scrive così Sciascia, recensendo l’esordio narrativo dello scrittore catanese:

Donne della borghesia agraria grandi e maestose, piene di intoccabile «*sosiego*», lontane come dee nelle loro vesti, per un lampo delle carni fortuitamente colto o per la fortuita sorpresa della loro nudità o per una offesa da loro o dalla loro classe ricevuta, accendono di folle desiderio un contadino o un garzone di masseria.<sup>48</sup>

Sciascia sottolinea la qualità onirica, visionaria, allucinata di quest’erotismo (che gli ricorda peraltro alcuni momenti di *Paolo il caldo*) e il tipo di bellezza muliebre che lo accende:

E tutto avviene come in sogno: [...] il bruciante sogno di violenza, di devastazione, di profanazione in cui il sottoproletariato rurale cala le donne dei padroni; le donne ben nutrite, chiare, opulente (e insoddisfatte) di una borghesia agraria che ha con la terra soltanto il rapporto del reddito. In questo tipo di donna (nel linguaggio del popolo contadino posta in analogia con la cassata: la cassata siciliana, bianca, pesante e carica) è l’ideale della bellezza, maturata di buona nutrizione e d’ozio, di un popolo che duramente fatica ed ha avaro cibo. E Mazzaglia ha saputo impareggiabilmente coglierne l’ossessione, il delirio.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Per Giuseppe Traina il brano è un «ragionamento [...] che avrebbe potuto benissimo fare proprio un personaggio di Pirandello» (G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 108).

<sup>48</sup> L. Sciascia, *Racconti siciliani di Mazzaglia*, «Mondo nuovo» III (31), 19 novembre 1961, p. 29. Si tratta di una recensione a G. Mazzaglia, *La dama selvatica*, Milano, Feltrinelli, 1961. Della recensione sciasciana ha fatto recentemente segnalazione lo stesso Mazzaglia nel suo *La tenacia della ragione*, «Panta» (27), luglio 2009, pp. 49-51.

<sup>49</sup> L. Sciascia, *Racconti siciliani di Mazzaglia* cit., p. 29.

Un tocco di fosco erotismo è quel che ci voleva a far completa la terribile storia dei frati di Mazzarino. La tresca di un padre cappuccino con un'assistente ecclesiastica conferisce un sapore boccacesco alla vicenda. L'abbazia dei delitti e delle trasgressioni attiva la memoria letteraria di Sciascia in visita a Mazzarino all'indomani dello scandalo:

Tenebrose storie di monaci furono di moda nell'Inghilterra del settecento. La *leggenda nera*, creata intorno ai conventi dalla letteratura dei paesi cattolici, veniva ripresa con furore antipapista dagli inglesi e complicata da incidenze erotiche-patologiche. Nacque così, nei conventi cattolici visti con fantasia protestante, il romanzo dell'orrore, il romanzo *nero*.<sup>50</sup>

Ci interessa ora non tanto il viaggio metaforico dello scrittore in biblioteca, quanto quello reale del giornalista in diversi luoghi dell'isola, così come risulta da un serie di veri e propri *reportages* scritti per «Mondo nuovo». Con Mario Praz Sciascia condivide l'idea secondo cui il «massimo piacere del viaggiare per il mondo si raggiunge quando allo spostamento nello spazio si unisce lo spostamento nel tempo [...] storico». Se questo è vero, la Sicilia offre la «possibilità di un viaggio perfetto: per il variare dei suoi paesaggi [...] e per la 'profondità' della sua storia».<sup>51</sup> Lungi dall'indossare i panni di un disinformato turista in cerca di amene distrazioni, Sciascia volge con acutezza il suo sguardo alle piaghe del territorio – la miseria, l'usura, l'analfabetismo, la disoccupazione, la penuria di acque, il dissesto geologico – nel corso di un'inchiesta meridionalista che può ricordare i libri di Danilo Dolci, di Giovanni Russo, di Carlo Levi.<sup>52</sup> Niente affatto disposto a la-

<sup>50</sup> Idem, *Il romanzo nero dei monaci di Mazzarino*, «Mondo nuovo» III (2), 15 gennaio 1961, p. 6. Per un'altra 'visita' negli stessi luoghi si veda idem, *Un grosso paese di Sicilia. Mazzarino*, «Le vie d'Italia» (11), novembre 1962, pp. 1370-1377.

<sup>51</sup> Idem, *Sicilia: un viaggio perfetto*, in *Alto mare. Almanacco di Letture e Disegni per il 1986*, a cura di F. Dall'Aglio e N. Manfredi, Reggio Emilia, Prandi, 1985, p. 63.

<sup>52</sup> Per la consonanza dell'autore delle *Parrocchie* con questa letteratura meridionalista si veda A. Motta, *Sciascia, le «parrocchie» e il mondo contadino. Sei domande a Giovanni Russo*, «Il Giannone» III (5), gennaio-giugno 2005, pp. 125-128. Nel corso dell'intervista Motta ricorda che Sciascia gli aveva parlato di *Baroni e contadini*, l'inchiesta di Russo uscita nel 1955, come di un «libro coraggioso e moderno». Si ricordi poi che Sciascia recensisce su «Nuova corrente» *l'inchiesta a Palermo* (1955) di Dolci e dedica uno scritto su

sciarsi ingannare da chi in malafede tenta di accreditare l'immagine di un Sud partecipe della civiltà del benessere, Sciascia avverte che la «misera di cui certe zone del Meridione ancora incancreniscono non sempre è denunciata dagli stracci e dall'accattonaggio». C'è una «misera con radio a tutto volume», una misera che si camuffa dietro «una disperata ricerca ed esposizione del superfluo». <sup>53</sup> Tra deprecabile incuria degli uomini ed inclemenza della natura un paese intero, San Cataldo, minaccia da anni di cedere alla terra franosa e alla nascosta insidia delle acque. La corrispondenza sciasciana prende avvio da un documentario girato per incarico del Comune. Scorrono nella sala di proiezione di una scuola «mute immagini di rovina, di disgregazione». <sup>54</sup> Di lì a poco lo spettatore di eccezione avrebbe scritto un saggio sulla Sicilia nel cinema. Non sorprende che per un istante metta tra parentesi l'indagine sociologica rigorosa e partecipe, lasciando che prevalga su tutto il ricordo del magico cinema d'*antan*:

[...] le immagini di un documentario su San Cataldo [...] si svolgono mute, accompagnate da quel ronzio che nella nostra memoria, ormai nel passato di profonde vene, suscita le lontane ore trascorse in un vecchio teatro di paese, quando in questo ronzio affioravano indimenticabili immagini: Ivan Mosiukine che era, ed è per sempre rimasto anche sulle pagine del romanzo, Mattia Pascal; Harold Lloyd e Keaton; Jack Holt e Valentino. <sup>55</sup>

Al convegno sulle condizioni di vita e di salute in zone arretrate della Sicilia occidentale, organizzato da Danilo Dolci a Palma di Montechiaro, Sciascia parla del *Gattopardo*. Non era possibile citazione letteraria più pertinente, posto che la sede del convegno, Palma, era stata proprio allora battezzata da Andrea Vitello come la «terra del Gattopardo». Nel giudizio nettamente negativo sul libro di Tomasi lo

«Galleria» a *Le parole sono pietre* (1955) di Carlo Levi.

<sup>53</sup> L. Sciascia, *Il mal nero del benessere*, «Mondo nuovo» II (31), 31 luglio 1960, p. 5. Le parole virgolettate sono tratte da un articolo, pressoché coevo, dedicato a Siderno. Cfr. idem, *Un paese di Calabria*, «Galleria» IX (3), maggio-giugno 1959, pp. 169-170.

<sup>54</sup> Idem, *Un paese che si scioglie nella frana*, «Mondo nuovo» III (25), 16 luglio 1961, pp. 17-18.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 17.

scrittore di Racalmuto fa sua l'opinione di alcuni secondo cui esso «segna la fine del neorealismo, di questa letteratura d'opposizione, e la vittoria di valori puramente letterari su valori ideologici e d'opposizione», in altre parole una «specie di 18 aprile letterario», «la fine di un patto [...] tra gli intellettuali e le classi popolari». <sup>56</sup> Su «Mondo nuovo» Sciascia traccia un sintetico rendiconto delle tre giornate del convegno. Di particolare interesse il commento alla partecipazione di Carlo Levi:

Con la sua aria trasognata cui il mezzo toscano conferisce una specie di surrealità, Levi attraversa mezza Italia per venire fino a Palma Montechiaro: tra due giorni partirà per l'America, ma ora è qui, tra i contadini e zolfatari di Palma. Ha disegnato il manifesto del Convegno, è venuto a dare il suo contributo ai lavori. Gli altri, quelli che scrivono amore e nostalgia alla Sicilia, dove sono? Nemmeno un messaggio, nemmeno un telegramma. <sup>57</sup>

In un articolo su «Galleria», qualche anno dopo, nel 1967, Sciascia riconosce a Levi una «conoscenza profonda delle cose siciliane». Delle *Parole sono pietre* apprezza sopra ogni altra cosa il giudizio particolarmente acuto sui fatti di Bronte, ciò che fa di una serie di *reportages* scritti in tempi diversi un «discorso coerente e sicuro sulla Sicilia». <sup>58</sup> In nome di Garibaldi i brontesi nel 1860 si mettono a trucidare i signori. Levi commenta: «erano più avanti dei tempi». <sup>59</sup> Una piccola frase capace, secondo Sciascia, di far uscire la repressione di Bixio, una «pagina di nera ingiustizia» [III, 1190], dal «silenzio, molto simile all'omertà, cui l'aveva condannata il mito del Risorgimento, del garibaldinismo». <sup>60</sup> In ambito storiografico solo Benedetto Radice nel 1910 aveva tentato di rompere il silenzio. Per modestia Sciascia omette qui

<sup>56</sup> Con un titolo redazionale, *Una letteratura d'opposizione*, l'intervento di Sciascia al Convegno sulle condizioni di vita e di salute in zone arretrate della Sicilia occidentale, svoltosi a Palma di Montechiaro dal 27 al 29 aprile 1960, si può leggere in «Segno» XXV (209), settembre-ottobre 1999, pp. 9-12.

<sup>57</sup> L. Sciascia, *Un cieco chiede la luce elettrica*, «Mondo nuovo» II (19), 8 maggio 1960, p. 7.

<sup>58</sup> Idem, *Levi e la Sicilia*, «Galleria» (3-6), dicembre 1967, pp. 241-242.

<sup>59</sup> C. Levi, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955, p. 115.

<sup>60</sup> Idem, *Levi e la Sicilia* cit., p. 241.

di citare il suo personale contributo, proprio nell'anno delle celebrazioni dell'Unità, alla scrittura di una 'eretica', controcorrente storia d'Italia. Ci si riferisce al suo primo scritto sui fatti di Bronte confluito in *Pirandello e la Sicilia*, originariamente apparso su «Mondo nuovo» il 12 giugno 1960, con il titolo *Sarò a Bronte per l'esecuzione*. Un brano tratto da questo saggio può introdurci alla lettura di altri interventi sciasciani sulla stessa rivista:

I fatti dell'estate 1860, a Bronte e nei paesi etnei trovano un precedente negli accadimenti del 1820 (anche allora di estate): e pare che l'estate sia una condizione psicologico-climatica dei fatti rivoluzionari siciliani e spagnoli; ci sono pagine sanguinose ed atroci, delle due rivolte di Bronte che corrispondono anche nei particolari a quelle della guerra civile spagnola in Hemingway e Malraux.<sup>61</sup>

Il modo di essere della Sicilia è il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo: questa è una convinzione che Sciascia matura proprio in quel periodo, leggendo Américo Castro.<sup>62</sup> Quando poi gira per la Sicilia, sono i versi di José Maria Valverde a fargli da viatico, suggerendogli analogie e risponderne del paesaggio isolano con quello spagnolo:

Il poeta spagnolo José Maria Valverde in una lirica che si intitola *Tierra de Sicilia* dice: [...] «Questa è la solennità di quel paesaggio di Castiglia che in me fu la nativa figura della vita e la speranza; ma qui come contratto da una mano nervosa, e a volte con l'incredibile confine del mare, caldo e d'altopiano». E questi versi ci affiorano nella memoria e ci accompagnano dopo aver lasciato Campobello di Licata [...].<sup>63</sup>

<sup>61</sup> L. Sciascia, *Sarò a Bronte per l'esecuzione*, «Mondo nuovo» II (24), 12 giugno 1960, pp. 6-7, confluito poi, con il titolo *I fatti di Bronte*, in *Pirandello e la Sicilia* (III, pp. 1190-1202).

<sup>62</sup> «[...] se la Spagna è [...] più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa immaginare al modo di essere spagnolo» (idem, *Forma e vita in Sicilia*, «Le ragioni narrative» I [5], settembre 1960, p. 83, poi, con il titolo *Girgenti, Sicilia*, in *Pirandello e la Sicilia* [III, p. 1045]).

<sup>63</sup> Idem, *Non è cosa politica*, «Mondo nuovo» II (32), 7 agosto 1960, p. 4. La lirica di Valverde, tratta dalla raccolta *La espera* (1949), è stata da Sciascia antologizzata nel quarto volume di *Delle cose di Sicilia*. Quanto all'analogia tra il paesaggio spagnolo e quello siciliano si veda un brano dell'*Antimonio* (I, p. 348).

Dei poeti spagnoli che durante la guerra civile «scesero nella lotta, disposti a pagare di persona»<sup>64</sup> Sciascia parla in alcuni articoli su «Mondo nuovo». Gliene dà occasione l'uscita da Feltrinelli del *Romancero della Resistenza spagnola* curato da Dario Puccini. Avvenimento editoriale salutato con gioiosa riconoscenza dal Nostro:

Ascoltare dalla voce dei poeti le ragioni della Resistenza contro Franco e i sentimenti del popolo spagnolo nella lotta antifascista, sarà forse il modo migliore per acquistare coscienza di un fatto che è la chiave di volta della storia contemporanea.<sup>65</sup>

Meno entusiastico il giudizio sui romanzi resistenziali di José Luis de Villalonga, esule antifranchista condannato a quindici anni di carcere. C'è in Villalonga una specie di «visione pansessuale della rivoluzione» che secondo Sciascia inficia l'eroismo civile dei suoi partigiani, rende meno efficace la 'resistenza' della sua letteratura. In *Le ramblas corrono al mare* il protagonista, un giovane di Barcellona, « esce all'azione, da uno stato di passiva rivolta e di torbida noia, soltanto per una donna che gli ha dato una notte d'amore. E muore, ucciso dalla polizia, per coprire la fuga della donna [...] ». Pochi anni dopo sarebbe apparso postumo il romanzo di Beppe Fenoglio *Una questione privata*, in cui pure «l'azione e il furore» scaturiscono «da un oscuro centro di amore e di umiliazione».<sup>66</sup>

La pubblicazione delle lettere di Lorca a Jorge Guillén stimola Sciascia ad una riflessione sulla fucilazione del poeta, sulle ragioni della sua morte. Lo scrittore siciliano non accetta la versione «spolitizzata e sordida» che ne aveva fornito in un libro del 1956 Schonberg, la tesi secondo cui una «vicenda di rivalità tra omosessuali aveva portato Lorca a quella tragica fine». A prescindere dalla validità di questa tesi l'assassinio, per Sciascia, è da ricondurre alla «logica del fascismo»:

<sup>64</sup> Idem, *La sesta giornata* (1956), in *La noia e l'offesa. Il fascismo e gli scrittori siciliani*, antologia a cura di L. Sciascia, Palermo, Sellerio, 1991 [1ª ed. 1976], p. 200.

<sup>65</sup> Idem, *Romancero spagnolo*, «Mondo nuovo» II (42), 23 ottobre 1960, p. 7.

<sup>66</sup> Idem, *Due romanzi della resistenza spagnola*, «Mondo nuovo» III (5), 29 gennaio 1961, p. 7.

Quand'anche il movente dell'assassinio venisse con sicurezza provato nel senso proposto dallo Schonberg, resta il fatto che il delitto è stato consentito dal sistema, che si può ormai definire *classico*, delle rivolte o delle repressioni di tipo fascista. Soltanto il fascismo consente lo sfogo di quella che Bernanos chiama «*la collera degli imbecilli*». <sup>67</sup>

Nel saggio *La sesta giornata*, pubblicato nel 1956 su «Officina», Sciascia aveva già scritto che «Lorca è stato il primo poeta ucciso dalla collera degli imbecilli». <sup>68</sup> Quel che emerge di nuovo dall'articolo su «Mondo nuovo» permette di chiarire nella sua genesi, con le parole stesse dello scrittore siciliano, il pregiudizio nei confronti dell'omosessualità che compromise la sua amicizia con Pasolini:

Sono, per anagrafe e per sentimento, un provinciale: e della provincia siciliana, per di più: dove certi vizi ancora segnano la degradazione e l'isolamento degli individui che li portano; dove il peccato contro la natura è ancora l'ultimo gradino della vergogna; dove l'omicida trova solidarietà, ma l'invertito è condannato al dileggio e alla solitudine. Ogni società è crudele a suo modo: per quanto, a freddo, io riprovi la crudeltà della società in cui vivo, di fatto, in immediate azioni e reazioni, ne partecipo. <sup>69</sup>

Sempre a proposito dei «mal protesi nervi» e della sospetta 'fraternità' di Lorca il Nostro fa sfoggio di un acuto spirito di osservazione dei costumi siciliani, da 'dilettante' sociologo insofferente degli scandagli psicoanalitici:

[...] certi atteggiamenti effusioni ed espressioni che l'amicizia, tra persone dello stesso sesso, ha in Sicilia, da un medico ho sentito diagnosticare come latente e inconscia omosessualità. Là dove una partenza o un ritorno viene salutato, appena un po' più a nord della Sicilia, da una stretta di mano tra amici, nell'Isola si esprime in effusioni di abbracci e di baci: e non è che lo sfogo, la liberazione da una condizione di dolorosa solitudine o, a dir meglio, il tentativo di evaderne nella più esasperata forma di comunione. In Sicilia gli amici vanno quasi sempre,

<sup>67</sup> Idem, *Fraternità di Garcia Lorca*, «Mondo nuovo» II (48), 4 dicembre 1960, p. 7

<sup>68</sup> Idem, *La sesta giornata* cit., p. 199. Si ricordi che Sciascia traduce (in modo dilettantesco) il *Llanto* (1935) di Lorca. Cfr. idem, *Del tradurre: Il lamento per Ignazio Sanchez, «Rendiconti»* I, aprile-maggio 1961, pp. 25-31.

<sup>69</sup> Idem, *Fraternità di Garcia Lorca* cit.

per le strade, a braccetto. Il «nunquam duo» che i seminari prescrivono, qui è invece regola di amicizie che dai banchi della scuola si prolungano per tutta un'esistenza [...]. Ma, con tutto il rispetto per la psicanalisi, credo si tratti di inclinazioni esistenziali e non patologiche.<sup>70</sup>

Certo anche su un sentimento dell'amicizia particolarmente intenso, oltre che sulla condivisione di ideali estetici, ha fatto leva la critica spagnola per definire la pleiade generazionale del '27, quella che Sciascia definisce la «generazione poetica dell'amicizia». Il colloquio romano con un suo rappresentante, il già citato Guillén, si può leggere in un altro articolo 'spagnolo' che Sciascia pubblica su «Mondo nuovo».<sup>71</sup> Tra i temi non scontati che il dialogo tocca c'è il Nobel assegnato due anni prima a Quasimodo. Guillén si sorprende della «reazione che molti letterati italiani hanno manifestato pubblicamente» in occasione del conferimento del premio. Non si meraviglia invece, da siciliano che ben conosce la psicologia isolana, il suo interlocutore. Non molto tempo prima aveva stigmatizzato, sulla scorta di Menéndez Pidal, il sentimento dell'invidia come «elemento di remora alla civiltà», in Spagna come nel meridione d'Italia.<sup>72</sup> Sul *Gattopardo* Sciascia

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>71</sup> Cfr. *Idem*, *Incontro con Jorge Guillén*, «Mondo nuovo» III (6), 5 febbraio 1961, p. 7. Su questo articolo ha scritto recentemente Antonio Motta nel suo *Legature. Alla ricerca dei libri di Leonardo Sciascia*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 103-110. Per il carteggio Sciascia-Guillén cfr. P.L. De Guevara, *Affinità elettive Spagna-Sicilia firmato Guillén*, «Stilos» (21) dicembre 1999, pp. 6-12.

<sup>72</sup> Bisogna aggiungere che per Sciascia non c'è soltanto un'invidia ignobile, quella di cui fu vittima Quasimodo, ma c'è anche un'invidia che serve da elemento di stimolo e di provocazione. Su «Galleria» così precisa: «Dopo l'amore, l'amicizia è la sola nostra consolazione; ma è l'inimicizia che ci aiuta a vivere. Se intorno non sentissimo l'ostilità e l'invidia, se il nostro lavoro fosse soltanto lavoro e non difesa e dispetto (esistenziale dispetto come esistenziale è l'invidia che ci circonda) forse non commetteremmo quella che il principe di Lampedusa chiama la colpa del fare. L'invidia, che il Menéndez y Pidal analizza come sentimento costitutivo dell'anima spagnola, e che indubbiamente è remora al progresso sociale e alla realizzazione degli istituti civili, è perciò (in Spagna come nel meridione d'Italia) elemento attivo, di provocazione e di stimolo, relativamente agli individui» (L. Sciascia, *Quasimodo premio Nobel*, «Galleria» IX, novembre-dicembre 1959, pp. 257-259). Per l'invidia considerata, sulla scorta di Menéndez Pidal, nella sua natura bifronte, si veda anche *idem*, *Forma e vita in Sicilia* cit., pp. 91-93 (da leggersi in III, pp. 1054-1056). Sulla reazione dell'Italia letteraria all'assegnazione del Nobel a Quasimodo Sciascia è tornato in un articolo del 1984 (cfr. III, p. 834).

e Guillén si trovano in disaccordo. Per il poeta spagnolo il romanzo di Tomasi non è un libro ‘reazionario’, per la ragione che il suo autore vi fa i conti con il «grande, cosmico tema della morte». Al contrario per Sciascia è proprio il rilievo dato ai significati cosmici – la passione astronomica di don Fabrizio – a costituire una sorta di cartina di tornasole della natura ‘reazionaria’ del libro. A sostegno della sua tesi lo scrittore siciliano cita un passo di Montaigne:

Anassimene scrisse a Pitagora: e come posso io occupare il tempo a sciogliere il segreto delle stelle, se ho sempre presente davanti agli occhi la morte o la schiavitù [minacciate alla sua patria dai re di Persia]?<sup>73</sup>

Nel prologo introduttivo alle *Obras completas* di Lorca Guillén ricorda dolorosamente di aver formulato una profezia tragicamente smentita dai fatti: che dalla sanguinosa vicenda in cui il paese stava per essere travolto, il cuore la poesia l’idea della Spagna si sarebbe salvata nella persona di Lorca. Gli sembrava impossibile che si volesse e si potesse uccidere Lorca: come non si può uccidere il vento, la pioggia, il caldo dell’estate, il gelo dell’inverno. Lorca era un fatto di natura, «trasparenza d’origine nelle origini dell’universo». A questa immagine ‘creaturale’ di Lorca si richiama Sciascia nel saggio che apre *Pirandello e la Sicilia*. Gli torna utile per descrivere la «condizione cui, per volontà, perviene Vitangelo Moscarda» (III, p. 1065). Nello stesso saggio si ci imbatte in un accostamento ‘tilgheriano’ tra Lorca e Pirandello: il poeta spagnolo «è vita, creatura»; Pirandello è «forma, personaggio». Meno bizzarro, più fondato, è senz’altro il confronto che molti anni dopo lo stesso Sciascia istituisce, sul piano delle idee politiche, tra Pirandello e Unamuno:

[...] le loro biografie ad un punto si somigliano: e precisamente in quel loro contraddirsi e stravolgersi nell’adesione al fascismo da parte di Pirandello, al franchismo da parte di Unamuno. Chi, nulla sapendo della vita di Pirandello e conoscendone l’opera, riuscirebbe a immaginare un’adesione al fascismo che

<sup>73</sup> Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, con un saggio di S. Solmi, Milano, Adelphi, 1998, p. 211.

sembra addirittura entusiastica? C'è, sì, una vena di antiparlamentarismo che corre nell'opera; ma non è sufficiente a spiegare l'adesione al fascismo, e specialmente dopo il delitto Matteotti. Ancor meno l'opera e la vita di Unamuno spiegano il suo consenso alla ribellione dei militari contro il legittimo governo della Repubblica, nell'estate del 1936. Dolorosa contraddizione in entrambi: ma Pirandello se ne libera – pirandellianamente – con una risata [...] e Unamuno – unanimamente – con una disperata agonia.<sup>74</sup>

Nei suoi *Studi sul teatro contemporaneo* (1923) Tilgher stabilisce un parallelismo tra *La tragedia di un personaggio* di Pirandello e il romanzo *Nebbia* di Unamuno. In entrambi i testi è presente il tema dell'autonomia del personaggio, dell'interferenza tra il reale e il fantastico. Attenendosi alle date di pubblicazione dei testi il critico assegna a Pirandello la precedenza cronologica nell'invenzione del personaggio meta-letterario. All'indomani dell'intervento tilgheriano si registrano due reazioni meritevoli di attenzione: Unamuno si affretta a dichiararsi immune da influenze pirandelliane; Américo Castro invita ad indagare sulla remota radice cervantina del tema in questione. Nel 1983 Sciascia, senza darlo a vedere, con dissimulata ironia, si prende il merito di un rilancio del dibattito in area italiana:

[...] di questi studi in Italia non si sa molto. Soltanto di quello di Américo Castro su Cervantes e Pirandello qualcuno ha dato notizie, mi pare.<sup>75</sup>

Il contributo sciasciano qui alluso, confluito in *Pirandello e la Sicilia*, appare per la prima volta su «Mondo nuovo» con il titolo *Pirandello e Cervantes*.<sup>76</sup> Sulla scorta di Castro (e di Borges?)<sup>77</sup> Sciascia si

<sup>74</sup> L. Sciascia, *A Salamanca, nell'Università di Unamuno*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1983, p. 3. L'articolo non è compreso in idem, *Ore di Spagna*, Milano, Bompiani, 2000 [1<sup>a</sup> ed. 1988].

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Cfr. L. Sciascia, *Pirandello e Cervantes*, «Mondo nuovo» III (12), 19 marzo 1961, p. 7. L'articolo si legge ora, con il titolo *Con Cervantes*, in III, pp. 1135-1139.

<sup>77</sup> Ci si riferisce, rispettivamente, ad A. Castro, *Cervantes y Pirandello*, «La Nación», 16 novembre 1924, poi in idem, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, e a J.L. Borges, *Magie parziali del "Don Chisciotte"*, da leggersi in idem, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, I, Milano, Mondadori, 1984, pp. 949-952 (il saggio, apparso su «La Nación» del 6 novembre 1949, confluisce nel 1952 in *Otras inquisiciones*).

mostra disponibile a farsi catturare dagli incantesimi del *Don Chisciotte*, da quei luoghi dell'opera in cui il personaggio gode di uno statuto 'magico', insieme «personaggio reale e [...] personaggio letterario» (III, p. 1138). Da un lettore come Sciascia è lecito aspettarsi qualcosa di più di un semplice riassunto di tesi altrui. Il germe della ricerca di Castro attecchisce su un terreno fecondo. L'eredità del libro cervantino, sotto il profilo metaletterario del personaggio che si sottrae alla finzione per entrare in un'altra dimensione, si allarga in Sciascia a comprendere autori e testi di una letteratura francese, a ben vedere, per nulla minore. Al 1981 risalgono due suoi articoli dedicati a *Jacques le fataliste* nell'adattamento teatrale di Milan Kundera. Conviene citarne almeno due brani:

Nel suo *Hacia Cervantes* [...] Américo Castro dedica un capitolo al gioco dei personaggi tra realtà e fantasia in Cervantes e in Pirandello, nel "Don Chisciotte" e nei "Sei personaggi"; ma dimenticando – mi pare – quello che tra i due si può considerare il punto di passaggio, di mediazione: "Jacques il fatalista" di Diderot.<sup>78</sup>

[...] di tanto in tanto, i due [Jacques e il suo padrone] escono dalla realtà del racconto e dei racconti per entrare in quell'altra realtà che è la fantasia del loro autore.<sup>79</sup>

Nelle *Memorie di Maigret* (1951) lo stesso gioco è condotto da Simenon con virtuosismo manieristico. Ancora dalle colonne di «Mondo nuovo» Sciascia parla così dell'investigatore parigino:

Da un romanzo all'altro, da un grado all'altro della sua carriera, il personaggio Maigret diventa sempre più umano, più reale. Ad un certo punto, anzi, partecipa di una doppia esistenza: quella di personaggio fantastico e quella di personaggio reale, come certi personaggi di Unamuno e di Pirandello: e polemizza col suo autore, ed afferma i propri diritti, la propria realtà. Un giuoco, si capisce; non più del giuoco di specchi che, dopo Pirandello, è piuttosto facile: ma non si può negare che, sotto il giuoco che Simenon abilmente conduce nelle *Memorie di Maigret*, ci sia un piccolo dato di verità: che, cioè, la vita del personaggio ha ormai acquistata una specie di autonomia nei riguardi del suo autore. Il fatto che un attore

<sup>78</sup> L. Sciascia, *Diderot fra i carri armati*, «L'Espresso», 29 novembre 1981, p. 212.

<sup>79</sup> Idem, *Servo e padrone*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 18 ottobre 1981.

come Jean Gabin non ci sembri convincente nei panni di Maigret è dovuto a questo: che Maigret ormai va per il mondo *come lo vediamo noi*, come ciascuno di noi lo vede.<sup>80</sup>

Sciascia lo vedrà sempre più come un suo *alter ego*: Pigalle, la parte di Parigi in cui il commissario si muove più a suo agio, è anche il quartiere della capitale francese che lo scrittore siciliano predilige.<sup>81</sup> Un'identificazione, dunque, mediata dalla topografia, dai luoghi. Che a Parigi hanno a che fare con le idee, con la loro diffusione. Suggerito da una pagina di Anatole France, Sciascia vede Parigi come un'ideale cassa di risonanza o megafono di cui le 'minoranze' si sono avvalse, negli ultimi tre secoli, per far sentire la loro voce, per imporre all'attenzione del mondo nascoste, misconosciute verità.<sup>82</sup>

Nella recensione al capolavoro di Ivo Andrić *Il ponte sulla drina*, scritta per «Mondo nuovo», Sciascia sottolinea il significato simbolico che vi assume il fatto architettonico. Costruito sul fiume che aveva fatto da frontiera tra l'impero austriaco e la Serbia, e prima ancora tra l'Europa cristiana e l'Oriente musulmano, il ponte gli appare un'im-

<sup>80</sup> Idem, *La scommessa di Simenon*, «Mondo nuovo» III (14), 2 aprile 1961, p. 7. L'articolo riproduce, con ampi tagli e importanti aggiunte, il testo di precedenti scritti, degli anni cinquanta, dedicati da Sciascia a Simenon (*La carriera di Maigret*, «Letteratura» II [10], luglio-agosto 1954, pp. 73-75, e *Il commissario Maigret*, «Tempo libero», suppl. de «Il Lavoro», 27 gennaio 1957). È su «Mondo nuovo» che per la prima volta Sciascia fa riferimento alle *Memorie di Maigret* e alla doppia esistenza che vi ha il commissario. La variante è ripresa, in una forma un po' diversa, in idem, *L'inchiesta è aperta*, «Epoca», 27 settembre 1975, pp. 66 (è la prima parte del saggio sul romanzo poliziesco che si legge in *Cruciverba*; cfr. II, in part. p. 1195). Lo studio dell'autonomia del personaggio in Cervantes e in Pirandello pone Sciascia sulle tracce delle *Memorie di Maigret* (significativa la vicinanza cronologica dei due articoli su «Mondo nuovo»).

<sup>81</sup> Chiudendo l'articolo su «Mondo nuovo» Sciascia scrive: «La zona parigina di Pigalle è il regno di quest'uomo monogamo e morigerato [...]. A Pigalle, una Pigalle crepuscolare e mediocre, triste e disfatta nelle ore del mattino, truccata di gioia nelle ore notturne, negli alberghi equivoci, nei locali di torbida promiscuità, nei piccoli bar dove entra a bere il suo Pernod, le indagini di Maigret assumono toccante pietà e poesia». Per la Pigalle di Sciascia si veda idem, *Parigi*, «DoveVai» I (2), maggio 1979, pp. 135-137, saggio poi confluito in *Cruciverba* (II, in part. pp. 1278-1281).

<sup>82</sup> «E dico ideale la città [Parigi], ideali i soggiorni, in quanto propriamente avevano a che fare con le idee; e a tal punto da intriderne la topografia»; «Ecco: Parigi è il luogo dove le poche persone che pensano con maggior forza e giustizia delle altre riescono, da tre secoli, a far sentire la loro voce» (II, pp. 1277-1278).

magine concreta dell'idea di tolleranza reciproca tra popoli e civiltà diverse. Articolato «intorno al motivo della tolleranza e della comunione umana», il grande affresco storico di Andric è, secondo il Nostro, una delle «opere narrative più profondamente socialiste che ci siano venute da paesi socialisti», degna di figurare accanto ad una tradizione letteraria illuministica *avant lettre*:

[...] per esempio, la novella del Melchisedech Giudeo di Boccaccio, ripresa dal *Novellino*, e al *Novellino* forse proveniente da un detto di Federico II riferito da Pier delle Vigne.<sup>83</sup>

Una lettura ne richiama altre. Leggendo alcuni anni più tardi *Il paese di Cuccagna* di Giuseppe Cocchiara, laddove si parla di «sacrificio edilizio» nei canti popolari serbo-croati – la credenza secondo cui, per costruire un edificio, bisognava murarvi una vittima umana – Sciascia si ricorda della tragica storia, raccontata da Andric nelle prime pagine del suo romanzo, dell'architetto Rade e dei due fanciulli murati nel pilastro centrale del ponte.<sup>84</sup> Se quest'ultimo collegava al mondo asburgico il mondo ottomano (era stato un visir nel XVI secolo ad ordinarne la costruzione), il libro di Andric, grazie anche ad una borgesiana coincidenza, la concomitante rilettura della *Storia dei musulmani in Sicilia* di Michele Amari, fa da ideale ponte tra Viscegrad all'altezza della quale il ponte fu costruito e Caltanissetta, la città in cui Sciascia scrive la sua recensione:

Della Bosnia di cui avevamo appena nozione, della città di Viscegrad di cui non sapevamo nemmeno il nome, della Drina che era soltanto esile traccia azzurra su un foglio d'atlante, noi abbiamo oggi quella compiuta notizia che solo la poesia sa comunicare.<sup>85</sup>

L'armoniosa architettura del ponte si rispecchia in quella del libro. Sciascia riprende la metafora che associa la costruzione di un edificio

<sup>83</sup> L. Sciascia, *Il ponte sulla Drina*, «Mondo nuovo» III (7), 12 febbraio 1961, p. 7.

<sup>84</sup> Cfr. idem, *Presentazione* a G. Cocchiara, *Il paese di Cuccagna*, Torino, Boringhieri, 1980, pp. XI-XII e I. Andric, *Il ponte sulla Drina*, Milano, Mondadori, 1995 [1ª ed. 1960], pp. 6-7.

<sup>85</sup> Idem, *Il ponte sulla Drina* cit., p. 7.

alla stesura di un'opera letteraria:<sup>86</sup>

E come lo scrittore dice del ponte, che i viscegradesi a un certo punto della sua costruzione si accorsero che sorgeva «secondo un disegno unitario e un calcolo preciso», così noi possiamo dire del libro: un'opera solida e armoniosa, coerente e serena, in cui l'idea che l'informa sta alla bellezza così come il calcolo allo slancio e all'armonia dell'opera architettonica, tanto più nuova e originale quanto più esattamente sorretta dal calcolo.<sup>87</sup>

La storia insegna che la costruzione di grandi opere architettoniche è costata quasi sempre alle popolazioni aggravate fiscali. Se nell'area dell'Europa orientale le leggende popolari fanno frequentemente riferimento ai sacrifici edilizi nei termini tragici cui ci si è richiamati, in Sicilia esse tendono a falsificare la verità storica in direzione opposta. Da un testo folklorico isolano raccolto da Isidoro La Lumia si apprende che re Guglielmo avrebbe finanziato la fabbrica del duomo di Monreale con il tesoro indicatogli in sogno dalla Madonna. Acuto il commento di Sciascia, in un articolo in cui rende omaggio a Ernst Kitzinger, grande studioso dei mosaici della Sicilia normanna:

Curioso è come in Sicilia le grandi opere di architettura, chiese e palazzi, siano legate a leggende simili: la casuale o miracolosa «trovatura» di un tesoro nascosto dagli avi, di una ricchezza morta. Forse nei sentimenti del popolo avviene così una specie di *rimozione*, di fronte all'opera d'arte e di devozione, delle preoccupazioni di sfruttamento e di aggravio fiscale: sfruttamento ed aggravio con cui, di fatto, ha pagato e paga le grandi manifestazioni di devozione e di prestigio dei re.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Per una suggestiva storia di questa metafora (comprensiva della celebre pagina di Hugo citata da Sciascia in *Cruciverba*) si veda M. Lavagetto, *Variazioni su una metafora*, Università degli Studi di Parma, Facoltà di architettura, 2008. A Sciascia piacciono i libri ben costruiti. Dirà nel 1976, a proposito del romanzo di Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: «è impensabile i buoni libri non lo siano [costruiti] (senza dire dei grandi), come è impensabile non lo sia una casa. *L'abitabilità* di un libro dipende da questo semplice e indispensabile fatto: che sia costruito e – appunto – a regola di *abitabilità*. I libri *inabitabili*, cioè i libri senza lettori, sono quelli non costruiti; e oggi sono proprio tanti» (II, pp. 997-998).

<sup>87</sup> L. Sciascia, *Il ponte sulla Drina* cit., p. 7.

<sup>88</sup> Idem, *I mastri dell'oro*, «Mondo nuovo» III (15), 9 aprile 1961, p. 7.

Un'incursione nella psicoanalisi rapida ed efficace, come quella in ambito cinematografico:

Come ormai, giustamente, autore del film è considerato il regista, cioè colui che vede il film così come sorgerà poi dal lavoro particolare o collettivo dei suoi collaboratori, autore dei mosaici di Monreale può essere considerato colui che vedeva l'opera, nella sua unità, nell'atto stesso di commetterla ai «maestri dell'oro».<sup>89</sup>

\*\*\*\*

#### Articoli di Leonardo Sciascia apparsi su «Mondo nuovo»

- Un cieco chiede la luce elettrica*, «Mondo nuovo» II (19), 8 maggio 1960, p. 7  
*Incontro con lo «zio di Sicilia»*, «Mondo nuovo» II (24), 12 giugno 1960, p. 5  
*Sarò a Bronte per l'esecuzione*, «Mondo nuovo» II (24), 12 giugno 1960, pp. 6-7  
*Il raccolto rosso*, «Mondo nuovo» II (26), 26 giugno 1960, p. 5  
*Il mal nero del benessere*, «Mondo nuovo» II (31), 31 luglio 1960, p. 5  
*Non è cosa politica*, «Mondo nuovo» II (32), 7 agosto 1960, p. 4  
*Il giorno della civetta. Racconto di Leonardo Sciascia*, «Mondo nuovo» II (40), 9 ottobre 1960, p. 12  
*Romancero spagnolo*, «Mondo nuovo» II (42), 23 ottobre 1960, p. 7  
*Fraternità di Garcia Lorca*, «Mondo nuovo» II (48), 4 dicembre 1960, p. 7  
*Il romanzo nero dei monaci di Mazzarino*, «Mondo nuovo» III (2), 15 gennaio 1961, p. 6  
*Uno scrittore dell'Ottocento. Le feste di Sambuca*, «Mondo nuovo» III (3), 22 gennaio 1961, p. 6  
*Due romanzi della resistenza spagnola*, «Mondo nuovo» III (5), 29 gennaio 1961, p. 7  
*Incontro con Jorge Guillén*, «Mondo nuovo» III (6), 5 febbraio 1961, p. 7  
*Il ponte sulla Drina*, «Mondo nuovo» III (7), 12 febbraio 1961, p. 7  
*Un cadavere nella stiva*, «Mondo nuovo» III (9), 26 febbraio 1961, pp. 4-5  
*Pirandello e Cervantes*, «Mondo nuovo» III (12), 19 marzo 1961, p. 7  
*La scommessa di Simenon*, «Mondo nuovo» III (14), 2 aprile 1961, p. 7  
*I mastri dell'oro*, «Mondo nuovo», III (15), 9 aprile 1961, pp. 7-8  
*Ideologia del delitto d'onore*, «Mondo nuovo» III (24), 2 luglio 1961, pp. 26-27  
*Un paese che si scioglie nella frana*, «Mondo nuovo» III (25), 16 luglio 1961, pp. 17-18  
*Racconti siciliani di Mazzaglia*, «Mondo nuovo» III (31), 19 novembre 1961, p. 29

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 8.



Nunzia Palmieri

La scrittura e il corpo.  
Appunti su *La paga del sabato* di Beppe Fenoglio

1. Pornografia

Il corpo è uno dei nomi dell'anima,  
e non il più indecente.

(M. Arland, *Où le coeur se partage*)

Quando presenta il suo primo romanzo alla casa editrice Einaudi, nell'agosto del 1950, Beppe Fenoglio ha ventotto anni, molte pagine inedite nel cassetto e un solo racconto pubblicato sulla rivista «Pesci rossi», sotto gli auspici di Valentino Bompiani. La sua 'fama' letteraria è ancora affidata agli amici più intimi, ai compagni di scuola e ai professori del liceo-ginnasio 'Govone' di Alba, che avevano intravisto nell'allievo estremamente dotato per le materie umanistiche gli oroscopi del futuro scrittore. I primi racconti di materia partigiana vengono letti dalla professoressa di inglese, Maria Lucia Marchiaro, e presentati prima a Franco Antonicelli della casa editrice De Silva, poi a Bompiani, che ne parla come di «cose magistralmente sentite e dette» e consiglia a Fenoglio di non limitarsi ai temi della guerra, già ampiamente sfruttati dal cosiddetto filone resistenziale, ma di pensare anche a un nucleo di racconti «civili» o «borghesi» da alternare alle storie partigiane.<sup>1</sup> Per ottemperare all'impegno, Fenoglio scrive allora le sto-

<sup>1</sup> Dei contatti con Valentino Bompiani Fenoglio parla in una lettera all'amica Giovanna

rie che potrebbero «legittimamente intitolarsi *Racconti di guerra e della cosiddetta pace*»,<sup>2</sup> sperando di poterle pubblicare un giorno in una raccolta organica. In realtà, nonostante gli incoraggiamenti, sul bollettino della casa editrice non usciranno altri racconti oltre quel primo, *Il trucco*, pubblicato nel novembre del 1949 da Fenoglio con lo pseudonimo di Giovanni Federico Biamonti. «Successo mancato e-quivale assoluzione negata»,<sup>3</sup> scriveva Saba riferendosi alla condizione dell'artista, e per il figlio del macellaio di Piazza Rossetti la partita non si poteva certo considerare chiusa: quando invia a Calvino il manoscritto del suo primo romanzo, Fenoglio è ancora in attesa, se non di una piena assoluzione, almeno di una temporanea sospensione della pena.

Non si sa come sia nato *La paga del sabato*, ma non è difficile immaginare che l'idea abbia preso forma da una costola del primo progetto, ovvero dalla materia dei racconti: Ettore, il protagonista, è infatti un reduce incapace di tornare, finita l'esperienza della guerra partigiana, alla «vita di prima». Il manoscritto viene inviato in lettura a Calvino sul finire dell'estate 1950<sup>4</sup> e 'recensito' in una lettera del 2 novembre successivo:

Caro Fenoglio,

ho letto *La paga del sabato*. L'ho potuto leggere solo ora perché non ho avuto, in questi mesi, un momento di respiro. Ma il tuo racconto mi ha preso dalle prime pagine e ho dovuto andar sino in fondo. Ti dico subito quel che ne penso: mi sembra che tu abbia delle qualità fortissime; certo anche molti difetti, sei spesso trascurato nel linguaggio, tante piccole cose andrebbero corrette, molte cose urtano il gusto – specie nelle scene amorose – e non tutti i capitoli sono egualmente riusciti.<sup>5</sup>

Le riserve, si sa, sono d'obbligo quando si ha a che fare con un esordiente: bisogna evidenziare i punti deboli, sollecitare la cura dello stile, eliminare il superfluo. Ma le premesse sembrano ottime: un rac-

Cresci. Le parole di Bompiani sono riportate fra virgolette. Si veda B. Fenoglio, *Lettere. 1940-1962*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 20-21 e relative note.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>3</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose*, Milano, Mondadori, 2001, p. 36.

<sup>4</sup> B. Fenoglio, *Lettere* cit., nota del curatore, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

conto che prende e tiene avvinti fino alla fine è sempre indizio di buona letteratura e delle «qualità fortissime» avvertite dall'orecchio sensibile di Calvino. Quando la lettura è degna di questo nome – scriveva Stevenson – «nel procedimento stesso dovrebbe esserci qualcosa di voluttuoso e di travolgente». <sup>6</sup> La storia di Ettore, ex-partigiano in cerca di un destino negli ambienti degradati di una piccola città di provincia, sembra dunque avere alcune fondamentali carte in regola. A Calvino piacciono le situazioni psicologiche, trattate con coraggio, centrate con «sicurezza rara», e soprattutto la messa in scena dei rapporti di Ettore con i genitori, i litigi con la madre, la rivalità Ettore-Palmo, i rapporti con Vanda, e «tutto il personaggio di Ettore». <sup>7</sup> Tuttavia, le premesse positive lasciano a poco a poco spazio, nella lettera, alle riserve: oltre al linguaggio a volte trascurato, sembra che alcuni episodi abbiano preso troppo la mano allo scrittore eccessivamente sicuro di sé:

Idee fin troppo chiare: evidentemente tu hai l'orgoglio di riuscire a dire tutto e non la modestia di chi si limita a dare occhiate spaurite nelle sempre misteriose vite altrui. È questo spesso a forzarti la mano e a farti scrivere pagine mi sembra un po' irritanti, specialmente – come ti dicevo – nella storia di Vanda. Intendiamoci: tutto vero, anche lì non sbagli un colpo, e non ci sono mai, o quasi mai, parole false né compiacimento (perciò ti salvi dalla pornografia), ma sei troppo, mi sembra, giovanilmente ambizioso delle cose che racconti. <sup>8</sup>

Presentando il romanzo a Vittorini per una eventuale pubblicazione nella nascente collana dei 'Gettoni', Calvino si spingerà ancora più avanti, lodando con calore le doti di «robusto narratore, fuori da ogni compiacimento letterario», ma tornando a battere sul tasto dei difetti di lingua e di gusto, e precisando che il testo, in certi punti, «rasenta la pornografia». I primi lettori hanno avvertito qualcosa – una tonalità fuori chiave? qualche particolare di troppo? – che avrebbe potuto urtare i gusti del pubblico e hanno ritenuto opportuno suggerire a Fenoglio

<sup>6</sup> R.L. Stevenson, *L'isola del romanzo*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 25.

<sup>7</sup> B. Fenoglio, *Lettere* cit., nota del curatore, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 23.

dei tagli. Ma cosa, di fatto, poteva rappresentare un ostacolo per la pubblicazione? Quali passaggi erano stati ritenuti ‘eccessivi’? Siamo nel novembre del 1950: *Lady Chatterley's Lover* risale al 1928 e nel 1934 la parigina Obelisk Press aveva pubblicato *Tropic of Cancer* di Henry Miller,<sup>9</sup> ma, senza spingersi tanto oltre, e volendo rimanere fra le mura domestiche, il catalogo Einaudi accoglieva fin dal 1946 *Avere e non avere* di Ernest Hemingway, nella traduzione di Giorgio Monicelli per la collana ‘Narratori contemporanei’, dove si potevano leggere dialoghi di ben altro tenore.<sup>10</sup>

C'erano, nel romanzo di Fenoglio, scene che offendessero il gusto più di quanto potesse farlo Hemingway, l'autore indicato nella *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno* come maestro riconosciuto della narrativa resistenziale?<sup>11</sup> Erano solo gli incontri con Vanda a risultare improponibili o c'era anche dell'altro?

<sup>9</sup> Sulle vicende della traduzione di *Tropic of Cancer* per Feltrinelli, stampata a Bellinzona e introdotta clandestinamente in Italia via Nizza-Mentone-Ventimiglia, cfr. C. Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 244 ss.

<sup>10</sup> «Disteso sul letto, immobile, senti le labbra di lei sul suo viso, che lo cercavano, e poi la mano di lei sul suo corpo, e si girò per stringersi a lei./ «Vuoi?)/ «Sì. Subito.)/ «Dormivo. Ricordi quando lo facevamo nel sonno?)/ «Senti, ma il braccio non ti dà fastidio? Non ti fa venire strane idee?)/ «Sciocco! Mi piace. Mi piace, con tutto quello che sei./ Mettimelo qui. Muovilo così. Dài. Mi piace, lo giuro.)/ «È come la pinna di una tartaruga.)/ «Tu non sei una tartaruga. È vero che lo fanno per tre giorni di seguito? Che scopano per tre giorni di seguito?)/ «Certo. Senti, sta' zitta. Sveglieremo le bambine.)/ «Loro non sanno quello che ho. Non sapranno mai quello che ho. Ah, Harry. Così. Proprio lì [...]» (E. Hemingway, *To Have and Have not* (1937), trad. it. *Avere e non avere* [1946], in *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 93-94. «Era bello, in quel periodo, parlare di letteratura americana, – scrive Fernanda Pivano – perché l'incubo della moda non la sovrastava più, o almeno era diventato meno opprimente. La gente perbene aveva già scagliato i suoi anatemi sul ‘pornografo’ Erskine Caldwell e, siccome non conosceva bene Henry Miller, si era dedicata quasi totalmente all'‘esistenzialismo francese’ di Sartre; naturalmente, molti comperavano i suoi libri perché era ‘pornografico’. In effetti, delle varie definizioni che la gente perbene ha dato della letteratura americana, l'ultima era quella della pornografia [...]; quindi è seguita l'accusa di decadentismo, quando ci si è accorti dell'acuta consapevolezza di Hemingway. E (tra decadenza e pornografia il passo è breve) sono stati i grovigli sessuali di Erskine Caldwell e di certo John Steinbeck (William Faulkner non era abbastanza conosciuto) a far parlare di ‘pornografia’» (F. Pivano, *Diari. 1917-1973*, Milano, Bompiani, 2008, p. 112).

<sup>11</sup> «Appena finito di fare il partigiano trovammo (prima in pezzi sparsi su riviste, poi tutto intero) un romanzo sulla guerra di Spagna che Hemingway aveva scritto sei o sette anni prima: *Per chi suona la campana*. Fu il primo libro in cui ci riconoscemmo; fu lì che cominciammo a trasformare in motivi narrativi e frasi quello che avevamo visto sentito e vissuto, il distaccamento di Pablo e di Pilar era il <nostro> distaccamento» (I. Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2003, p. 1195).

Il romanzo si apre con un litigio fra Ettore e la madre, introdotto senza preamboli: si tratta di una scena teatrale, violenta, fatta di parole gridate e di gesti esasperati. Nelle frasi di Ettore prende forma la disperazione del reduce che, dopo avere fatto la guerra e avere comandato venti uomini da partigiano, non può tornare alla vita normale, adattandosi, come i genitori vorrebbero, a un lavoro da impiegato nella fabbrica di cioccolata, che recluta dipendenti fra i giovani della cittadina in cui la famiglia vive. L'ozio che spinge Ettore a trascorrere le giornate come un vecchio, assistendo alle partite di pelota o sorvegliando i lavori in corso lungo la strada di casa, non è una libera scelta, ma uno stato di necessità determinato dall'enorme massa di energia impiegata nel processo di riadattamento: «Ricordatene sempre che io ho fatto la guerra – grida Ettore alla madre –, e la guerra mi ha cambiato, mi ha rotto l'abitudine a questa vita qui. Io lo capivo fin d'allora che non mi sarei poi ritrovato in questa vita qui. E adesso sto tutto il giorno a far niente perché cerco di rifarci l'abitudine, son tutto concentrato lì».<sup>12</sup> I rimproveri della madre smuovono il groviglio di forze che cerca faticosamente di disporsi in un nuovo equilibrio, e apre un varco all'esplosione della violenza verbale e fisica: lo scontro fra madre e figlio non è una discussione, ma un duello, una lotta fatta di minacce, di contatto, di gesti pericolosi e sensuali. Le scene che rasenterebbero la soglia della pornografia seguono a breve distanza il dialogo di apertura: quando viene a sapere, durante una cena, che i genitori gli hanno trovato un lavoro da impiegato, Ettore, scosso dalla notizia, si congeda rapidamente per andare a un appuntamento con la sua ragazza. Ecco il racconto dell'incontro fra Ettore e Vanda che si trova all'altezza del secondo capitolo, come viene dato nella prima edizione del romanzo uscito postumo a cura di Maria Corti nel 1969. Se ne riporta la parte centrale:

Camminò avanti per un po' sentendo dietro il passo fedele della ragazza, poi si fermò, scartò sul bordo del sentiero e le disse: – Passa avanti tu –. Lei passò avanti d'un balzo, felice, perché sapeva che per lui era un modo d'eccitarsi, guardarla

<sup>12</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969, p. 10.

camminare da dietro, sapeva che lui ora non staccava gli occhi dal movimento svelto delle sue gambe sotto la gonna scodinzolante.

Ma Ettore non le guardava le gambe, guardava le luci della città abbasso e la sagoma tozza della fabbrica della cioccolata, e andando pensava già al ritorno. Poi rincorse la ragazza e la prese tra le braccia. La strinse come se volesse romperla in due e nel mentre la faceva oscillare come una campana. Lei gli disse soffiandogli le parole lungo la guancia su fino all'orecchio:

– Cos'hai, Ettore? Mi hai fatto paura a corrermi dietro così.

– Io ti ho fatto paura?

– È la campagna di notte. Mi spaventa, se penso che tu non sei tu. Ma tu sei tu, eh?

– Gli si arrembò contro e lui la strinse fortissimo, finché lei mandò dalle narici un rumore di vento.

È difficile non rilevare come l'episodio sia per molti versi il proseguimento dell'altro. Per sottolineare l'affinità fra le due scene si potrebbe far ricorso a puntuali riscontri lessicali, ma è sufficiente limitarsi a pochi, evidentissimi, macroelementi. Le due donne vengono osservate da dietro, fissando l'attenzione sulle gambe: la madre, piegandosi, lascia intravedere involontariamente l'elastico delle calze, Vanda obbedisce a un rituale consolidato, compiendo di slancio i gesti noti che provocano l'eccitazione nel ragazzo, a cui piace guardarle le gambe da dietro. C'è poi l'abbraccio, che in entrambi i casi ha più le caratteristiche della stretta di un lottatore che del gesto dolce di un figlio amorevole o di un giovane appassionato: la pressione dei corpi provoca il pianto nella madre e il soffio di eccitazione in Vanda, che sono i segni di una resa, di una rinuncia alla lotta e di un improvviso abbandono. Infine, la paura di fronte ai sintomi di un momentaneo affiorare del lato oscuro, in una forma di alterità inquietante («tu non sei tu»). Le schermaglie con Vanda ripetono, dunque, la lite violenta di Ettore con la madre, esorcizzandone il potenziale distruttivo. È solo la presenza sottotraccia dell'altra scena a rendere l'incontro fra i due amanti scandaloso al limite della «pornografia». Ma vediamo il seguito:

Poi la ragazza si liberò, disse: – Andiamo, non posso più aspettare, corriamo, – e già correva avanti, con la gonna alzata sopra le ginocchia.

Lui l'inseguì e le diceva dietro: – Non correre così, arrivi affannata e così non è più bello, dovremo perdere tempo perché tu ti calmi.

Lei negava con la testa e continuava a correre, era molto veloce per essere una ragazza, da dietro lui vide che senza fermarsi stava aprendosi la veste.

– Aspetta! – disse lui, corse più forte, la raggiunse a grandi salti, la fermò per le spalle e le richiuse la veste. Diceva: – Per me è un gran momento quando tu ti spogli. Non voglio che lo sprechi così.

Arrivarono al loro posto a mezza costa della collina, era un casotto rustico con un pianterreno per il riparo degli uomini delle bestie e degli attrezzi e sopra una stanza aperta da due lati per il foraggio. L’avevano scoperto quell’estate, mentre si cercavano un buon posto nel verde e venne giù un temporale.

Vanda salì per prima al piano del foraggio scalando l’inferriata della finestra del pianterreno, sapeva di contentarlo salendo per prima, perché lui godeva da basso a vederle fare quella ginnastica.

Lei guadagnò l’orlo del fienile e subito disse: - Oh, hanno portato via il fieno, questi disgraziati di contadini!

Non fa niente, ce ne sarà rimasto abbastanza, entra dentro, - e salì.

Sul fienile lui si inginocchiò a fare un letto ammassando il fieno rimasto. Lavorava guardando sopra la spalla di lei che si spogliava. La sua ultima biancheria balenava nell’ombra, il chiaro di luna rendeva fosforescenti i contorni delle sue nudità.

Poi lui allungò le braccia, lei afflosciandosi vi si lasciò cadere in mezzo, lui la raccolse e se la stese sul corpo.

– Oh, amore, sei tutto ossi.

– Tu non hai nemmeno idea di quanto ti piacciono questi ossi, – disse lui felice e rabbioso, e lei si sottrasse da sotto.

Le gambe di lei si agitarono per aria come le braccia di una che annega, poi stettero ferme e arcate.

Lei gridava, forte da spaventarla, nel silenzio della collina – Ah, sono una puttana, sono una put...! – Lui le turò la bocca, ma lei se la liberò e gridava col viso da una parte affondato nel fieno: – Sono una puttana, lo sono, ma cosa me ne fa, è tanto bello, è troppo bello, quelle che non lo fanno sono delle disgraziate. Sono una put...!

Ettore le sfiorò a volo la bocca con la bocca e le disse tra i denti: – Tu non sei una puttana! Non lo sei perché sei la mia puttana e solo la mia, capito?

– Vai via, via, – gli disse lei, dopo.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 22-24.

Al di là dei gesti compiuti e delle parole pronunciate, la sensualità intensa che percorre la scena è data dall'assenza di ogni discorso preliminare: si ha l'impressione di una sintonia perfetta nel gioco amoroso e di una profonda conoscenza dei reciproci meccanismi del desiderio. Tutto avviene con estrema rapidità, quasi in corsa, ed è ancora una volta la resa stilistica, rapida e secca, a dare un andamento concitato al racconto. Come nella prima scena, è l'estrema concentrazione della materia a conferire rilievo emotivo ai fatti narrati: intorno ai due corpi, calamitati l'uno dall'altro, non c'è nulla. Ogni gesto che rischia di portare fuori uno dei due amanti dal cerchio della passione viene annullato dallo sguardo, che rimane fisso sul corpo: mentre Ettore ammassa il fieno per fare un letto, non perde di vista Vanda che si spoglia, e quando una civetta rischia di portare l'attenzione della ragazza altrove, lui le passa la mano sul corpo per neutralizzare gli effetti della paura, come un mago guaritore. Magico è anche il gesto che chiude la scena, quando Ettore soffia sulla fiamma di un cerino. Solo allora il mondo piano piano ricompare, ma filtrato attraverso il fumo bianco della sigaretta: sono le stelle fuori dalle finestre del casolare dove i due si sono rifugiati e le luci della città.

Al risveglio dal sogno, la vista del paesaggio richiama, quasi per metonimia, i pensieri del giorno, e Ettore comincia a parlare delle sue preoccupazioni, sperando di trovare in Vanda una complice, o almeno un'alleata. Ma Vanda lo riporta al mondo reale, ricordandogli le regole sociali che impongono a un giovane di trovarsi un lavoro e di mettere su casa: gli ricorda, insomma, che è uno come tutti gli altri, invitandolo a rassegnarsi al suo destino. Ettore si sente sfidato: scoverà qualcosa dentro di sé per dimostrare a tutti che non è come gli altri, cercherà una strada che lo sottragga alla legge dell'obbedienza ai codici sociali e familiari.

Dovrebbe essere abbastanza chiaro, a questo punto, che l'incontro con Vanda non è una semplice parentesi digressiva dentro un romanzo di stampo neorealista, e pertanto quella scena non poteva essere tagliata senza privare di senso l'intera vicenda: gli incontri con Vanda, il primo come i successivi, sono punti di snodo determinanti nel destino di

Ettore, più ancora dei colpi messi a segno con la banda di malviventi a cui l'ex partigiano si associa per sfuggire all'angoscia della normalità.<sup>14</sup>

Troppo giovane e privo di sfrontatezza per rispondere alle accuse di pornografia notando, come farà Nabokov, che la vita è colpevole di plagiare il romanzo non meno di quanto lo scrittore sia colpevole di imitare la vita reale, Fenoglio ringrazia Calvino per la sincerità delle critiche e, anzi, dice di augurarsi che anche altri della casa editrice leggano il manoscritto e che il loro giudizio risulti altrettanto «centrato, sincero ed... energetico».<sup>15</sup> Confessa di non voler conoscere, date le premesse, le sorti del romanzo agli effetti della pubblicazione: «Davvero né io né il mio libro – scrive – ci sentiamo di affrontare una critica quale la Sua; e la critica, quella buona, suonerebbe tal quale la Sua».<sup>16</sup> Se le condizioni sono queste, sembra sottintendere, meglio archiviare.<sup>17</sup> Propone, in alternativa, il progetto già avviato al tempo della corrispondenza con Bompiani, rivisto e ampliato: «una quindicina di racconti: racconti di partigiani e di preti, di mendichi, di paesani e di reduci, di suicidi e di piccoli pittori».<sup>18</sup> *La paga del sabato* viene smembrato per trarne due racconti, confluiti poi nella raccolta *I ventitre giorni della città di Alba: Ettore va al lavoro*, ricavato dai primi capitoli del romanzo, e *Nove lune*, scritto rielaborando il capitolo settimo. Che ne è stato dei passi segnalati per i tagli? Fenoglio li ha effettivamente espunti? Pare proprio di no,<sup>19</sup> dato che, al momento della

<sup>14</sup> Ettore ne parla esplicitamente durante la commemorazione dei caduti di Valdivilla: «Ettore era impressionato per sé e per loro, si domandava come facevano quei due a non essere niente cambiati da allora mentre lui era cambiato tanto da non riconoscersi più, cominciò a darsi che forse era perché loro non avevano fatto bene il partigiano, non ci avevano messo tutto, non ci si erano esauriti, ma questa conclusione andava a rompersi contro Bianco, e allora lui la cambiò, si disse che era perché loro non avevano avuto, dopo la guerra, la persona o il fatto o il ragionamento che ci mettesse una pietra sopra. Lui aveva avuto Vanda» (*ibidem*, p. 110).

<sup>15</sup> Idem, *Lettere* cit., p. 22.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Il romanzo verrà definitivamente messo da parte per volontà di Elio Vittorini.

<sup>18</sup> B. Fenoglio, *Lettere* cit., p. 22.

<sup>19</sup> «L'aggiunta del pranzo è buona, così così quell'altra. I tagli negli altri capitoli potevano forse essere migliori, ma su quelli è facile mettersi d'accordo» (lettera di Calvino a Fenoglio, 6 marzo 1951, *ibidem*, p. 30). Fenoglio risponde immediatamente: «Prendo nota dei tuoi rilievi alla stesura definitiva da *La paga del sabato* e non ho obiezioni da fare» (*ibidem*,

consegna del materiale alla casa editrice, gli incontri di Ettore con le donne sono ancora presenti, come testimonia una lettera di Calvino, che ribadisce le sue idiosincrasie:

Solo due cose volevo dirti, sulle quali anche Natalia è d'accordo. Ho letto i due racconti tratti dal romanzo e vanno bene. Ma in *Nove lune* io toglierei nella prima pagina la rievocazione dell'incontro in cui è successo il fattaccio, perché tanto come succede quando nasce un bambino lo sappiamo tutti e le allusioni alle circostanze di come è avvenuto sono un po' banali [...]. Un'osservazione simile vorrei farti per *Ettore va al lavoro*. Lì è tutto l'episodio d'amore che salterei a piè pari (tu sai che non c'è mai piaciuto) [...]. Vedrai che tutto corre benissimo e quel che si perde è tutto superfluo.<sup>20</sup>

Questa volta il piano dei tagli è preciso, con l'indicazione puntuale dei passi da sopprimere: dissolvenza, dunque, sugli amori di Ettore, con il beneplacito dell'autore, il quale avanza solo qualche dubbio sul fatto che le omissioni possano pregiudicare il senso, ma dà poi mandato allo stesso Calvino di procedere agli emendamenti. La porzione di testo soppressa è riportata nelle note ai testi di Piera Tomasoni, per l'edizione delle opere diretta da Maria Corti.<sup>21</sup> Confrontando la versione tagliata con quella messa a testo nel volume del 1969, si notano diverse varianti, grazie alle quali è possibile farsi un'idea di come Fenoglio aveva lavorato al romanzo dopo i primi rilievi degli editori. Traspare chiaramente la volontà di modificare senza sopprimere, dato che gli interventi sono sporadici e prevalentemente orientati a sfrondate le scene di qualche particolare 'scabroso': viene eliminata la precisazione che Vanda ha diciotto anni; vengono soppresse le dieci righe in cui Ettore chiede a Vanda di non spogliarsi troppo presto,<sup>22</sup> scom-

p. 29). L'idea che sembra più accreditata prevede la pubblicazione del romanzo insieme ad alcuni racconti, ma poi, dopo l'estate, il romanzo viene accantonato. Scrive Fenoglio a Calvino il 30 settembre: «Non vorrei far torto a te ed anche alla Sig.ra Ginzburg che avete sempre difeso il mio romanzo, ma non ha forse ragione, in fondo, il Sig. Vittorini? [...]». Dispiace anche a me sacrificare il mio romanzo, ma, specie se guardo al futuro, non posso non condividere la tesi del direttore de 'I Gettoni'» (*ibidem*, p. 35).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 47, nota 1.

<sup>21</sup> Idem, *Opere*, II, Torino, Einaudi, 1978, pp. 623-626.

<sup>22</sup> Da «Lui l'inseguì» a «Non voglio che lo sprechi così» del testo sopra citato.

paiono il passaggio in cui Vanda si toglie gli ultimi indumenti,<sup>23</sup> l'«inno al piacere» gridato dalla ragazza nelle schermaglie d'amore<sup>24</sup> e la frase «Ettore girò forte il mento nel molle della coscia di lei».<sup>25</sup> Troviamo, inoltre, un'interpolazione, aggiunta presumibilmente in fase di stesura del racconto, dato che nel romanzo non compare:

L'aveva, e con lei aveva sua madre giovane e sua sorella, la sua maestra di scuola, aveva il pane e la carne che l'avevano nutrita, tutta l'aria che aveva respirata, tutta l'acqua in cui il suo corpo s'era lavato, aveva tutto il suo tempo da quando era nata.

Lei si mise a gridare: – Ah-ah, sono una puttana, sono una...!

Il passaggio si innesta dopo la descrizione delle gambe di Vanda che si agitano «per aria come le braccia di uno che annega», forse nell'intento di conferire maggiore dignità all'atto sessuale, descrivendolo come una forma di appropriazione totalizzante e di fusione assoluta, anche se l'effetto sembra virare in senso esattamente contrario alla direzione cercata. Il tentativo, come sappiamo, non riuscì a riscattare la scena agli occhi dei consulenti editoriali, che intervennero sopprimendo l'intero episodio e ridimensionando anche il racconto *Nove lune*, da cui fu eliminata la situazione che dà l'avvio al racconto di una gravidanza.

I primi lettori dei racconti si sono dunque trovati di fronte a un Fenoglio depurato, un po' più rassicurante e più vicino al canone, già ampiamente sottoposto a verifica, della narrativa neorealista.<sup>26</sup> Quanto al romanzo, l'edizione postuma<sup>27</sup> recupera l'unica redazione sopravvissuta, ovvero l'ultima consegnata alla casa editrice Einaudi: solo nel

<sup>23</sup> Da «Lavorava guardando» a «nudità».

<sup>24</sup> Da «Lui le turò la bocca» a «Sono una put...!».

<sup>25</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 25. La frase appartiene a un passo non compreso nel testo sopra riportato.

<sup>26</sup> Gli anni Cinquanta sono già tempo di bilanci, come testimoniano i numerosi interventi su quotidiani e riviste, di cui il libro curato da C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Eri, 1951, si fa specchio.

<sup>27</sup> Oltre all'edizione curata da Maria Corti, *La paga del sabato* è uscito nelle collane einaudiane «Nuovi Coralli», a partire dal 1972, e «I Tascabili», dal 1996.

1969 si potè leggere integralmente il testo, in cui il corpo sembra essere a tutti gli effetti il luogo centrale e il motore della narrazione.

Rifiutandosi di sottoporre il testo ai tagli suggeriti da Calvino, Fenoglio lascia probabilmente intendere che le varianti proposte avrebbero finito per snaturare una vicenda costruita intorno a figure carnali, legate fra loro da una fitta rete di relazioni metaforiche: il corpo si offre infatti come motore della proliferazione figurativa e simbolica che struttura spazi e personaggi, a partire dal senso di claustrofobia, di disgusto e di violenza che si sprigiona dalle pagine di apertura del romanzo, immettendoci in una dimensione infera da cui sembra non esserci via d'uscita.

## 2. La casa, il corpo

My house is a decayed house,  
 And the jew squats on the window sill, the owner,  
 Spawned in some estaminet of Antwerp,  
 Blistered in Brussels, patched and peeled in London.  
 The goat coughs at night in the field overhead;  
 Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.  
 The woman keeps the kitchen, makes tea,  
 Sneezes at evening, poking the peevish gutter.  
 (Th. S. Eliot, *Gerontion*)

Avevamo notato come la scena di apertura del romanzo fosse giocata quasi interamente sulla gestualità e sullo scontro di due corpi in lotta e come la cornice fosse costituita da un ambiente squallido e maledorante. Agli occhi del lettore, fin dalle pagine di esordio, lo spazio si offre come un mondo popolato da rimasugli di oggetti quotidiani portati in primo piano, quasi un *tableau-piège* di Spoerri, come tracce di un vissuto in cui tutto è destinato a diventare materiale di scarto, avanzo, relitto: una «bottiglietta di linimento», «un piatto sporco d'olio, la scodella del sale», un mozzicone di sigaretta, un mucchietto di segatura.<sup>28</sup> Sarebbe eccessivo vedere in questi primi piani 'cinema-

<sup>28</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 7.

tografici' l'indizio di una scelta dichiaratamente antinarrativa, ma resta il fatto che la tensione verticale esercitata dagli oggetti e dai corpi che impongono le loro qualità sensoriali finisce per costituirsi come sistema omeostatico che minaccia, provocando delle faglie profonde, la continuità logica della narrazione.

Il fuoco dell'intero romanzo e la sua tonalità sembrano generarsi proprio a partire da queste energie primarie, polarizzate sui luoghi, sugli oggetti e sui corpi intorno ai quali la vicenda si costruisce: la madre, con «i fianchi sformati, i piedi piatti»,<sup>29</sup> «i capelli vecchi», abita uno spazio di cui condivide i caratteri. Il primo confronto di Ettore con l'universo femminile avviene nello spazio sacro-domestico-materno, connotato quasi come l'antro di una menade, che balla «con le mani sui fianchi», «ubriaca d'orgoglio».<sup>30</sup> I due si minacciano, si affrontano in un corpo a corpo che si trasforma all'improvviso in una stretta sensuale («gli piangeva sul nudo del collo»<sup>31</sup>) e ripugnante («i suoi capelli sapevano di petrolio, il suo vestito sapeva di lavandino»<sup>32</sup>), si lanciano terribili maledizioni,<sup>33</sup> fino a ridursi, per gli accessi di rabbia, a due spettri esangui.<sup>34</sup>

Colpisce il fatto che siano stati colti gli 'eccessi' negli incontri amorosi e non sia stata rilevata la carica erotica e il potenziale di trasgressione che si sprigionano dallo scontro dei due corpi calamitati l'uno dall'altro. Corpo materno e corpo diabolico, innocenza e colpa, dolcezza e crudeltà si danno non come gli opposti poli di un'antitesi dialettica, ma come facce di un'unica figura, in cui immaginazione e dati di reale, mondo osservato e occhio che osserva sono strettamente implicati. Lo scandalo, poi, non sta solo nel tema del racconto, ma è

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>33</sup> «Lo preferisco – urla Ettore riferendosi al padre –, gli voglio più bene che a te e se mi mettessero il problema di chi lasciar morire di voi due, lascerei andare te senza pensarci un minuto» (*ibidem*, p. 11).

<sup>34</sup> «Ettore e sua madre diventarono bianchi in faccia e a tutt'e due cascarono le braccia» (*ibidem*, p. 11).

profondamente connaturato alla modalità della narrazione: Fenoglio non affronta la materia con i mezzi della deformazione linguistica, come avviene per Gadda o per Céline, ma restituisce la scena con un lessico che si discosta dal grado zero solo per concedersi alcune incursioni nel gergo e nel dialetto, si affida a frasi brevissime, a battute di dialogo telegrafiche e referenziali, oppure, quando il periodo sembra distendersi in misure più ampie, a un andamento paratattico in cui la virgola sta spesso in luogo dei due punti o del punto fermo.<sup>35</sup> Ne scaturiscono figure solide, dai contorni definiti, impegnate in una gestualità parossistica e affannata. Lo scandalo, infine, sta nel paradossale rovesciamento della logica che presiede ai romanzi di formazione, in cui l'eroe parte alla scoperta del mondo e di se stesso e trova, alla fine di lunghe sofferenze e pericolose avventure, le ragioni del suo agire. Qui tutto sembra chiaro fin dalle prime pagine, in cui prendono forma con estrema nitidezza i presupposti che impediranno a Ettore di conquistarsi un posto nel mondo: la cucina sordida, il luogo da cui l'eroe decide di fuggire, è un luogo fatale, animato da forze arcane e ingovernabili. La capacità di attrazione che sprigiona è così violenta da determinare l'intero universo del personaggio: Ettore si allontana per gradi, compiendo tragitti che si fanno progressivamente più lunghi, ma che prevedono sempre un ritorno. L'eroe condannato all'esilio inizia il suo percorso erratico e non è un caso che il primo capitolo si chiuda proprio sul tema del viaggio impossibile: Ettore si ferma lungo la strada di casa a osservare uno scavo in cui si mette a nudo la terra, con il suo odore di sostanze decomposte che gli ricorda le visite al cimitero.<sup>36</sup> Uno degli operai è un amico che ha già tentato la fuga in Francia

<sup>35</sup> Si veda, a titolo di esempio: «Poi Ettore corse addosso a sua madre, la prese per le spalle, nascose la faccia nei suoi capelli vecchi, lei lottava e puntava le ginocchia, gridava: – Lasciami andare, non toccarmi, va' via che non ti veda mai più! – e poi si mise a piangere, gli piangeva sul nudo del collo, ma lottava ancora, lui la strinse più forte, furono lì per lì per perdere l'equilibrio, Ettore raddrizzò tutt'e due con uno scossone, e gridava:– Lasciti abbracciare, non farti far male, stai buona che tanto non ti lascio andare, voglio tenerti abbracciata, adesso non ti muovere più» (*ibidem*).

<sup>36</sup> «Il fascino dei cantieri, – ha scritto Marc Augé – dei terreni incolti in attesa ha sedotto cineasti, romanzieri, poeti. Oggi quel fascino dipende, mi sembra, dal suo anacronismo. Contro l'evidenza, esso mette in scena l'incertezza. Contro il presente, sottolinea la presen-

e che, come racconta a Ettore, riproverà presto a lasciare il suo paese. Ma Ettore sente di non potersi allontanare da quel cumulo di materia putrescente: non è il tipo che se ne va in Francia, la forza di gravità che emana dalla casa, dalla terra, dai suoi morti non gli permette un reale percorso di affrancamento.

La sola evasione possibile rimane allora l'universo del *romance*, sensuale, folle, violento e appassionato come i film che si proiettano nella sala cinematografica del paese. Sarà quel mondo a offrire le parole e gli scenari alle avventure del ragazzo che non vuole partire, ed è proprio in quello spazio, separato anche fisicamente dalla realtà minacciosa, che avviene l'incontro con il corpo di Vanda, durante una gita in collina.

Nella cascina semiabbandonata dove si appartano gli amanti, Ettore si costruisce, ammassando il fieno con le mani, un'altra casa, racchiusa nei confini di un «sogno di capanna»,<sup>37</sup> tanto più abitabile dello spazio materno quanto più è improvvisata e precaria, mobile, aperta al vento e alla luce delle stelle. È lì che gli sarà possibile sperimentare, per brevi istanti, con il mento sprofondato nel molle della coscia di Vanda e il corpo acciambellato contro il suo, un ritorno all'unità originaria. Non si dà qui separazione fra verità e corpo, come avviene in Proust, quando Marcel guarda Albertine addormentata con la sensazione dolorosa di non poter penetrare oltre lo schermo opaco della sua carne per arrivare alla verità.<sup>38</sup> Si ha l'impressione che in Fenoglio il

za ancora palpabile di un passato perduto e al tempo stesso l'imminenza incerta di quanto può accadere: la possibilità di un istante raro, fragile, effimero, che si sottrae all'arroganza del presente e all'evidenza del "già qui" [...]. Ora, almeno per qualche tempo, i terreni incolti e i cantieri oltrepassano il presente da due lati. Sono spazi in attesa che, talvolta un po' vagamente, risvegliano anche ricordi. Ridestano la tentazione del passato e del futuro» (M. Augé, *Le temps en ruines* [2003], *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Boringhieri, 2004, pp. 90-93).

<sup>37</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1975), trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1993<sup>4</sup>, p. 58.

<sup>38</sup> «L'ossessionante alterità del corpo – la sua resistenza, il suo essere opaco, il suo fare da schermo alla menzogna – che il sonno disinnesca momentaneamente, si manifesta con tutta la sua forza drammatica nel rapporto carnale. Si può tentare di aggredire il corpo, di possederlo: prima di tutto di spogliarlo nell'illusione di togliergli in tal modo ogni sistema di difesa e di costringerlo a una disarmata verità. Ma per accorgersi che ci si trova davanti a

dualismo del visibile e dell'invisibile venga annullato, o per lo meno messo in parentesi, perché lo schermo in quanto tale non può esistere: senza schermo non c'è visione, come non ci sono idee o verità prive di corpo. «La Natura e la coscienza – ci ha ricordato Merleau-Ponty – non possono comunicare veramente se non in noi e mediante il nostro essere carnale». <sup>39</sup> Per Ettore anche le parole sono corpi che bisogna spingere perché escano fuori («Le parole gli saltavan via di bocca, una dietro l'altra, come se per ognuna ci volesse uno spintone da dietro, proprio come quei tre della cocaina che erano dovuti saltare nel lago di montagna»<sup>40</sup>), sono pezzi di realtà dotati di un peso specifico, ma non di un doppio fondo: «il linguaggio è tutto, perché esso non è la voce di nessuno, perché è la voce stessa delle cose, delle onde e dei boschi». <sup>41</sup> In questa prospettiva, statuto ontologico e verità coincidono nella forma dell'esperienza.

Persino l'ingiustizia, le radici delle disuguaglianze sociali, le ragioni della miseria e dell'alienazione sono riportate, da moti di rabbia infantile, a uno schema corporeo deformato dai processi anamorfici di una *embodied mind*.

Adesso camminava per una strada secondaria e pensava solo più che i suoi passi lo portavano a lavorare. Camminava e gli venne in mente suo padre, un quarto d'ora prima, sulla porta della sua bottega. Era commosso a vederlo uscir di casa per andare a lavorare, aveva degli occhi come un cane da caccia. Suo padre

un'armatura ben più solida e impenetrabile: lo sguardo si arresta sulle epidermidi, non concede che un possesso simbolico e transitorio della vita di Albertine. Né un possesso reale e più profondo Marcel riesce a ottenerlo con le carezze o i baci. [...] C'è qualcosa che sfugge, che si sottrae irrimediabilmente e che lascia soltanto indovinare la propria presenza misteriosa ed evasiva» (M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 250-251).

<sup>39</sup> M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura*, Milano, Bompiani, 1995, p. 86.

<sup>40</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 98.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993, p. 170. «Con la prima visione, il primo contatto, con il primo piacere, c'è iniziazione, e cioè non posizione di un contenuto, ma apertura di una dimensione che non potrà più essere rinchiusa, instaurazione di un livello in rapporto al quale, ormai, ogni altra esperienza sarà riferita. L'idea è questo livello, questa dimensione, e quindi non un invisibile di fatto, come un oggetto nascosto dietro un altro, non un invisibile assoluto, che non avrebbe niente a che fare con il visibile, ma l'invisibile di questo mondo, quello che lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria, l'Essere di questo essere» (*ibidem*, p. 165).

gli porse la mano e lui gliela strinse, ma stringendogliela lo fissava come se non lo riconoscesse. E pensava: «Tu sei mio padre? E perché non sei milionario? Perché io non sono nato figlio di un milionario?» Quell'uomo lì davanti gli aveva fatto un torto a farlo nascere figlio di padre povero, lo stesso che se l'avesse procreato rachitico o con la testa più grossa di tutto il resto del corpo.<sup>42</sup>

Si tratta di uno dei tanti discorsi che il personaggio fa a se stesso senza che altre istanze, più autorevoli, intervengano a correggere o a smentire chi parla. La coscienza di cui i personaggi sono dotati è volutamente strutturata come visione parziale e ingannevole, ma impossibile da smascherare senza ricadere in ulteriori distorsioni soggettive della realtà, come se non ci fossero parole sotto le parole. Quando Ettore si trova a dover scegliere una via da seguire che sia frutto di una decisione maturata coscientemente, dopo avere oltrepassato la soglia della casa materna con l'intenzione di affrontare il mondo, e dopo avere attraversato, con Vanda, lo spazio del sogno, riflette sulla sua condizione spiando la fabbrica in cui dovrebbe cominciare a lavorare attraverso la grata di un orinatoio, metafora eloquente dell'impossibilità, per Ettore, di guardare il mondo da una prospettiva 'alta'. Nel momento di massima coscienza della sua condizione di diseredato, di reduce incapace di adattarsi alla vita di tutti i giorni, di condannato alla normalità, Ettore si trova in un pisciatoio, luogo di tracce umane e di incontri equivoci, ed è lì che si decide il suo destino: «una traccia di profumo, un odore infimo, – ha scritto Bachelard – può determinare un vero e proprio clima nel mondo immaginario».<sup>43</sup> Le decisioni del nuovo Ettore, pronto ad affrontare il giudizio negativo degli altri pur di conservare la libertà, prendono forma in una sorta di epifania triviale, scaturita fra le esalazioni del *bas corporel*: su questo sfondo vanno proiettati i brandelli di autocoscienza che Fenoglio lascia crudelmente emergere nel personaggio, solo con i suoi deliri di grandezza, dato che qui non c'è, come nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, un commissario Kim che possa spiegare a Ettore la dinamica di un mondo reificato, in cui gli operai sono ridotti alla condizione di cose fra le cose.

<sup>42</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 30.

<sup>43</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio* cit., p. 196.

Tutto è visto da uno sguardo che non riesce a uscire dal cerchio dell'infanzia, dall'ordine di una istintiva e potente mitopoesi: la povertà è un corpo deforme e la fabbrica un enorme drago trita-esistenze, che inghiotte uomini e donne al mattino per rigettarli alla sera, «con un mucchietto di soldi assicurati per la fine del mese, e un pizzico di cenere di quella che era stata la giornata». <sup>44</sup>

Siamo troppo diversi, – pensa Ettore guardando gli operai fagocitati dalla fabbrica – le donne che amano me non possono amare voi e viceversa. Io avrò un destino diverso dal vostro, non dico più bello o più brutto, ma diverso. [...].

Caro mio, – diceva a tutti insieme e a nessuno in particolare, – tu hai la tua esperienza ed io ho la mia. Tu potresti insegnarmi a fare le spedizioni, ma anch'io potrei insegnarti qualcosa. Ciascuno secondo la propria esperienza. Io ho imparato le armi, a spaventare la gente con un'occhiata, a star duro come una spranga davanti alla gente giù in ginocchio e con le mani giunte. Ciascuno secondo la propria esperienza. <sup>45</sup>

A Ettore non resta che prendere esempio dall'invalido Baracca, che chiede l'elemosina nella piazza del paese, mettendo a frutto le sue gambe martoriate: è un destino possibile quello dell'ex-operaio costretto a muoversi su una carrozzella tirata da due cani, purché la gente vi faccia l'abitudine: «Anch'io devo combinare in modo che la gente faccia l'abitudine a qualcosa deciso da me». <sup>46</sup>

Una volta presa la risoluzione di varcare i confini del mondo conosciuto aggregandosi alla banda di Bianco, per dare credito alla sua nuova identità di gangster di provincia Ettore si traveste come un eroe maledetto del cinema hollywoodiano, con il cappello del padre, la pistola ereditata dalla Resistenza e la giacca di pelle che si fa prestare da uno degli uomini di Bianco. Sono gli oggetti-feticcio, residui tangibili

<sup>44</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 32.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 31 e 32-33. Sembra di sentire un'altra voce, di percepire, a fianco di Ettore, un altro volto: non quello dell'ex partigiano ventiduenne che ha imparato a rimanere impassibile di fronte a un prigioniero che implora di avere salva la vita, ma il viso di Julien Sorel, un adolescente gracile, privo di esperienza e appassionato lettore, arrampicato sul tetto di una segheria per sfuggire alle botte di un padre ignorante e colpevole di non poterli assicurare la vita che si merita.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

del vissuto, a traghettare Ettore in uno spazio minaccioso. Gli oggetti sono le nuove zone sensibili di un corpo dilatato, organi di senso supplementari con cui muoversi in un mondo sconosciuto, dove l'acquisizione di sapere coincide con lo sforzo fisico. Gli stati di coscienza – ha scritto Guido Guglielmi a proposito del *Partigiano Johnny* – si materializzano in stati del corpo, in una forma di «materialità senziente»,<sup>47</sup> che costituisce il livello profondo di verità del personaggio. Si tratta di corpi in perenne movimento e in condizione di precarietà, insieme segno e simbolo, mondo rappresentato e interpretazione di quel mondo: «la vita non è semplice oggetto per una coscienza», ha scritto Merleau-Ponty delineando la sua estesiologia, lo studio del corpo come «animale di percezioni»,<sup>48</sup> sulla scorta della «somatologia» husserliana: la coscienza non si dà mai come puro cogito, ma si organizza attraverso i movimenti del corpo, il procedere delle azioni e la struttura delle percezioni. Il «clima» che si crea nell'immaginario del personaggio pare allora definitivamente contrassegnato dagli oggetti, dalla loro presenza tridimensionale, dagli odori che emanano. Quando Ettore parte per la sua prima impresa da gangster, il racconto passa alla prima persona e si apre con un'immagine, a questo proposito, molto eloquente:

Mi ero messo il cappello di mio padre, se dilatavo le narici potevo sentir l'odore della testa di mio padre, ma non ero abituato a portarlo. Così me lo toglievo e me lo rimettevo e me l'aggiustavo in testa ad ogni momento. Avevo perso anche l'abitudine a portar la pistola, mi dava un po' di fastidio, era una pistola grossa, che dal fondo della tasca interna della giacca arrivava a toccarmi sotto l'ascella.<sup>49</sup>

Ettore attraversa la soglia dell'esperienza affidandosi ai legami intensoriali con «la vita di prima»: l'ingresso nella vita adulta si attua coniugando, in una sorta di infanzia prolungata, sensazioni corporee e immagini parentali, emozioni e saperi, legami organici e conoscenza.

<sup>47</sup> G. Guglielmi, *I materiali di Beppe Fenoglio*, in *La prosa italiana del Novecento*, II, Torino, Einaudi, 1998, p. 145.

<sup>48</sup> M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura* cit., pp. 127-128.

<sup>49</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 49.

Il mondo a cui Fenoglio si rivolge, per consegnare il personaggio all'illusione dietro cui si perderà, è, come si è detto, la macchina dei sogni per eccellenza, il cinema, che sostituisce per Ettore l'universo dei libri, in cui rimangono intrappolati Don Quijote e Robinson Crusoe.<sup>50</sup> Le cose viste, le parole ascoltate nelle 'pellicole' cinematografiche, impresse nella mente di Ettore tanto che le ricorda a memoria, continuano a «fargli effetto, nelle orecchie e nella mente»,<sup>51</sup> producono nuove immagini, trasformano gli spazi e i personaggi con un meraviglioso potere architettonico.

Se il cinema fornisce a Ettore nuove parole e nuovi strumenti di visione, gli oggetti di esperienza riportano il linguaggio al corpo, rimandando alla natura sinestetica della conoscenza. «L'esistenza – aveva scritto Sartre un decennio prima – non è qualcosa che si lasci pensare da lontano: bisogna che v'invada bruscamente, che si fermi su di voi, che vi pesi greve sullo stomaco come una grossa bestia immobile – altrimenti non c'è assolutamente più nulla».<sup>52</sup>

Il primo organismo a registrare l'invasione dell'esistenza è il volto, che restituisce la tensione muscolare a cui il corpo si sottopone. Già l'uscita dalla casa, dopo la condanna alla normalità decretata dai genitori, si era connotata come uscita del personaggio da se stesso, in una metamorfosi che si colloca a metà strada fra la recita della crudeltà e l'imbestiamento:

– Io esco, – disse Ettore.

Sua madre disse: – È meglio che ti dai una pettinata.

<sup>50</sup> «Sembra che quello delle passioni sia l'unico linguaggio con cui può parlare il desiderio – scrive Gianni Celati in *Il romanzo e la famiglia* –, e in fondo che il romanzesco definisca la dimensione d'una *hybris*. Il romanzesco è quindi una designazione dell'incoscienza, dell'essere fuori di sé, questo modo di mettersi nell'avventura delle cose come Robinson, senza tener conto dell'estraneità e del diverso che possono coinvolgerci in situazioni inscrutabili, in tentazioni da cui non c'è riparo. Il romanzesco definisce negativamente, nell'ambito familiare e nella società, una soglia rituale [...], uno stato d'incoscienza, l'essere fuori di sé come condizione di chi è fuori della famiglia» (G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, terza edizione riveduta, 2001, pp. 32-33).

<sup>51</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 35.

<sup>52</sup> J.-P. Sartre, *La nausée* (1938), trad. it. *La nausea*, Torino, Einaudi, 1974, p. 178.

Lui scrollò le spalle, ma poi andò di là a pettinarsi. Si guardò la faccia nello specchio, senza voler fare l'attore digrignò i denti e stirò le mascelle, credeva che gli saltasse una vena tanto lo tirava la rabbia.<sup>53</sup>

La mostruosità che emana dal luogo di origine finisce per contagiare l'intero universo del romanzo, a partire dai connotati del personaggio protagonista, che inizia, con la smorfia fatta allo specchio, una nuova vita da cane feroce.

Gli andai vicino – racconta Ettore del primo incontro con Palmò –, ero furioso a freddo, sapevo che in tali momenti la mia faccia si faceva guardare, tutti i suoi muscoli lavoravano ciascuno per suo conto come le cinque dita di una mano.<sup>54</sup>

Non c'è corpo, non c'è viso che non sia devastato dall'urto, ma il massimo grado di mostruosità si concentra nel volto del fascista ricattato e involontariamente ucciso dalla banda di Bianco. È significativo notare, a questo proposito, senza voler presupporre necessariamente una filiazione, i punti di tangenza con *La Nausée* di Jean Paul Sartre, un testo per molti versi lontanissimo dal romanzo di Fenoglio.<sup>55</sup> Quando Ettore compie la sua prima azione con la banda e si trova faccia a faccia con il fascista che Bianco ha deciso di ricattare per estorcergli del denaro, la narrazione procede in prima persona e la voce di Ettore ci descrive il volto di un essere ripugnante:

Il vecchio si era tolto gli occhiali e Bianco aveva subito cominciato a parlare, ma io non gli facevo nessuna attenzione, io non avevo attenzione che per la faccia del vecchio ora che gli occhiali l'avevano completamente denudata, niente mi aveva incatenato di più gli occhi, dopo i cadaveri della guerra.

<sup>53</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 21.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>55</sup> Gabriele Pedullà ha suggerito una possibile influenza dell'esistenzialismo sartriano a proposito dell'immagine del muro nei racconti di Fenoglio. Nota, inoltre, che «forse meriterebbe qualche indagine supplementare anche il fatto che uno dei più ricorrenti sintomi di disagio dei personaggi fenogliani sia la 'nausea'» (*La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001, p. 144 e relative note). Non va dimenticato, d'altra parte, che Pietro Chiodi, studioso e traduttore di Heidegger, fu insegnante di filosofia e intimo amico di Fenoglio. Il suo saggio *L'esistenzialismo di Heidegger* risale al 1947. Negli anni Cinquanta e Sessanta uscirono *L'ultimo Heidegger* (1952), *Il pensiero esistenzialista* (1959), *Esistenzialismo e fenomenologia* (1963), *Sartre e il marxismo* (1965).

Nella faccia somigliava a un rospo ma c'è di sicuro dei rospi più belli di lui, ma erano soprattutto gli occhi che... gli occhi, sotto gli archi sopraccigliari che erano due montagnole di carne, sembravano sempre lì lì per sgusciar fuori come due bilie, chi gli voleva bene doveva secondo me sentir sempre il bisogno di gettarsi avanti con le mani per tenerglieli indietro al loro posto, e poi su tutto l'occhio pendevano dei filamenti di carne cruda un po' bianca e un po' sanguigna.<sup>56</sup>

Si rilegga il passo del romanzo di Sartre in cui il protagonista osserva il suo viso allo specchio:

Gli occhi, soprattutto, così da vicino, sono orribili. Son vitrei, molli, ciechi, orlati di rosso, sembrano scaglie di pesce.

M'appoggio con tutto il peso sulla sponda di maiolica, avvicino il viso allo specchio fino a toccarlo. Gli occhi, il naso e la bocca spariscono: non resta più nulla di umano. Delle rughe scure ai lati del rigonfiamento febbrile delle labbra, fessure di tane di talpe. Una serica peluria bianca corre sui grandi pendii delle guance, due peli escono dalle narici: è una carta geologica in rilievo. E, nonostante tutto, questo mondo lunare m'è familiare. Non posso dire di *ricoscerne* i particolari. Ma l'insieme mi fa un'impressione di già visto che m'intorpidisce: scivolo dolcemente nel sonno.

Vorrei riprendermi: una sensazione acuta e definita mi libererebbe. Poso la mano sinistra contro la guancia, mi tiro la pelle, mi faccio una smorfia. Tutta una metà del mio viso cede; la metà sinistra della bocca si torce e si gonfia, scoprendo un dente, l'orbita si apre su un globo bianco, su una carne rosea e sanguigna.<sup>57</sup>

È sintomatico il fatto che la descrizione di Fenoglio, in alcuni passaggi quasi coincidente, attribuisca a un personaggio secondario le caratteristiche del volto teratomorfo che Sartre assegna all'io narrante: l'oggettivazione del disgusto e della mostruosità, che in entrambi i romanzi non risparmia nessuno, per Sartre costituisce il luogo di un'autocoscienza profonda, elefantiaica, tale da attrarre il romanzo nei territori del saggio, mentre nel testo fenogliano si incarna in uno spettacolo osservato dall'esterno. A differenza dei personaggi sartriani, paralizzati dal peso dell'esistenza, Ettore si muove come corpo desiderante spinto dai sogni. Benché senta dentro di sé una nausea densa e pesan-

<sup>56</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., p. 55.

<sup>57</sup> J.-P. Sartre, *La nausea* cit., pp. 30-31.

te, come un'escrescenza fisica, un bubbone materializzato nel solido «gnocco di luce» che si forma ogni mattina all'alba dietro le persiane chiuse, il suo rifugio fra le tracce residuali di un mondo alla deriva è il corpo di Vanda, cercato con intensità rabbiosa:

Vanda passò sul poggiolo, puntò i gomiti sulla ringhiera, ma stava indietro col corpo.

– Tirati su.

Obbedì. La vedeva tutta in camicia da notte, era tutta in un tubo di stoffa leggera, ma non poteva sembrargli ridicola, lui sapeva che cosa grande e seria c'era dentro quel tubo.

Ettore mosse un poco i piedi sul selciato e poi le disse: – Fai vedere.

– Che cosa?

– Alza.

Lei scosse la testa e disse di no.

Lo prese un furore, nessuno che lo facesse infuriare come le persone che lo amavano, sua madre, adesso Vanda, Palmò prima non l'aveva fatto infuriare tanto. La mano gli tremava per la voglia di correre alla pistola, si sentiva capace di minacciarla con la pistola.<sup>58</sup>

Per lei, per il suo corpo, la «cosa grande e seria», Ettore si sottoporrà a un vero e proprio rito di iniziazione, esponendosi alle ferite rituali: quando viene a sapere che Vanda aspetta un figlio, si presenta in casa di lei, accompagnato dal padre, al quale chiede tuttavia di fermarsi ad aspettarlo in strada. I pugni in pieno volto, ai quali non reagisce, gli conferiscono il diritto di diventare il marito di Vanda: il passaggio non si configura su un piano puramente simbolico, ma avviene nella forma del mito vissuto, della lotta corpo a corpo contro la furia distruttrice dei titani. Il coraggio dimostrato da Ettore gli dà il diritto, significativamente, di spingere il padre fuori dal cerchio di luce formato da un lampione lungo la via del ritorno.<sup>59</sup> Se volessimo ricorrere alle categorie utilizzate da Arnold Van Gennep per definire i riti di passag-

<sup>58</sup> B. Fenoglio, *La paga del sabato* cit., pp. 60-63.

<sup>59</sup> «Fuori c'era suo padre che l'aspettava, andò verso suo figlio in fretta per incontrarlo prima che uscisse dal cerchio della luce pubblica, voleva vederli la faccia. Ettore rideva senza rumore, non si fermò, spinse suo padre lontano dal cerchio della luce. – Padre. – Dì. – Vanda è tua nuora» (*ibidem*, pp. 106-107).

gio, potremmo forse avanzare l'ipotesi che le prime due fasi del processo (i riti preliminari di separazione e i riti liminari di margine) siano compiute, mentre risulterebbe estremamente problematico rintracciare nella vicenda di Ettore la fase postliminare dell'aggregazione: si ha l'impressione che il passaggio della soglia non immetta in uno spazio abitabile, ma che apra viceversa al caos insanabile e alla morte.<sup>60</sup>

La conclusione della vicenda di Ettore, nella sua prima versione, non intaccava la storia d'amore con Vanda: l'eroe moriva per un errore di calcolo, per un'ingenuità, per aver ceduto alle preghiere di un «cretino» destinato a diventare il suo inconsapevole carnefice. La redazione successiva, viceversa, prevede una lunga scena interpolata quando Fenoglio rimette mano al testo su richiesta dei consulenti editoriali.<sup>61</sup> Si tratta di un pranzo a casa di Vanda, durante il quale, per la prima volta, il corpo della ragazza, appesantito dalla gravidanza, appare a Ettore goffo e inutile, una cosa di troppo da espellere, da 'tagliare via'. Subentra allora un desiderio di fuga regressiva, che sfocia nel ritorno verso la casa natale, sempre dotata di un forte potere di attrazione.

Con una virata del tutto inattesa, Ettore ripudia dentro di sé la donna che aveva intensamente desiderato e corre a cercare compagnia altrove. Di fronte al rifiuto ricevuto da una ragazza reclutata su una pista da ballo, tutto il peso della stanchezza di vivere si fa sentire all'improvviso:

Ettore inferocì tutto dentro, l'avrebbe tirata per i capelli in mezzo alla pista, chiamata tra i denti puttana. Invece cedette di colpo, le spalle gli caddero come sotto un peso di bruttezza e d'impotenza, di vecchiaia. [...].

Tornava a casa, senza trovarci nessun senso in quel rincasare, andava curvo come se avesse commesso una vigliaccheria nota a tutti e per la quale non avrebbe mai più potuto sentirsi lui.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

<sup>61</sup> Lo deduciamo da una lettera di Fenoglio a Calvino («Me lo dirai se mi sarò sbagliato, ma a me pare di avere abbastanza rinforzato e sostanziato i due ultimi capitoli che erano certamente i più deboli: vi ho aggiunto un episodio per ognuno dei due capitoli») con la risposta di Calvino a Fenoglio («L'aggiunta del pranzo è buona, così così quell'altra» (B. Fenoglio, *Lettere* cit., p. 27 e p. 30, n. 1).

<sup>62</sup> Idem, *La paga del sabato* cit., pp. 134-135.

Per il «burattino con la base di piombo» anche l'amore per Vanda, tentazione di futuro, e l'istinto paterno, che si era manifestato in lui con una concreta e affascinante metafora corporea («e a pensarci a Ettore gli veniva non più da ridere ma da socchiudere la bocca per il dolce tormento di sentirsi il cuore premuto leggermente come una palla da dita di bambino»<sup>63</sup>) vengono inghiottiti dalla nausea che, non meno della fabbrica di cioccolata, fagocita le esistenze. «Stanchi e vecchi, continuavano ad esistere, di malavoglia, semplicemente perché erano troppo deboli per morire, perché la morte poteva venir loro solo dall'esterno».<sup>64</sup> Fenoglio agisce modificando i connotati di un personaggio che, come i gangster del cinematografo e i fuorilegge hemingweiani, conservava un grande fascino e trasmetteva una pericolosa simpatia: cerca allora di rendere Ettore odioso e degno di morire, ma la coerenza dell'insieme, come è facile intuire, non ne trae alcun vantaggio.

Archiviato il romanzo, sottoposti ai tagli richiesti i racconti che ne furono ricavati, Fenoglio non tornò più sulla messa in scena dei corpi desideranti. Si ha l'impressione che nella storia di Fenoglio narratore le operazioni chirurgiche subite dai testi d'esordio tendano a dare luogo, nel tempo, anche in seguito a successivi interventi 'di rinforzo', a veri e propri tabù: il corpo dei protagonisti (Agostino, Johnny, Milton) si offre ancora come strumento di conoscenza e come potente organismo generatore di storie, ma il corpo femminile finisce per rientrare nei canoni consolidati di rappresentazione. Fulvia, l'ultima delle grandi figure femminili di Fenoglio, sarà una donna assente: il suo corpo è un emblema dell'ellissi, la traccia residuale di un desiderio che ha perduto il suo oggetto.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 114

<sup>64</sup> J.-P. Sartre, *La nausea* cit., p. 180.



Giulia Pellegrino

Echi sveviani in  
*L'odore del sangue* di Goffredo Parise

*L'odore del sangue* di Goffredo Parise, uscito postumo nel 1997, pubblicato inaspettatamente e, secondo alcuni, inopportunamente, sembra enfatizzare una sorta di collisione con la produzione precedente, e la delicata tematica che affronta (una tormentata relazione di coppia che diventa triangolo, e successivamente 'quadrilatero') è stata da subito al centro di giudizi discordi e molteplici interpretazioni.<sup>1</sup>

Sullo sfondo di un amore malato, che si colora gradualmente a tinte fosche, il sesso, la morte, il destino e la gioventù, veri e propri *leit motive* del romanzo, si combinano come decalcomanie sui quattro personaggi che, a parte apparizioni marginali, sono i soli protagonisti su una

<sup>1</sup> Tralasciando di ricordare chi ha accolto positivamente il romanzo, molti e significativi sono stati i giudizi severi; così D'Orrico è arrivato addirittura a vedere ne *L'odore del sangue* solo «la centralità della scopata» (A. D'Orrico, *Molto sesso, siamo scrittori italiani*, «Sette», supplemento al «Corriere della Sera», 5 giugno 1997) e Guglielmi ha parlato di un «romanzo che non insegna nulla» (A. Guglielmi, *Parise, meglio nel cassetto*, «L'Espresso», 3 luglio 1997), che al limite può offrire solo sterili conferme di quello che si conosceva già. Si è aggiunta poi la riserva di chi avrebbe voluto che il romanzo non venisse pubblicato perché la figura dello scrittore, già 'catalogato' secondo una precisa idea (scaturita dalla lettura delle opere pubblicate quando era in vita), sarebbe stata ribaltata da una 'parte buia' che magari proprio Parise avrebbe voluto tenere nascosta. È improbabile che Parise abbia scritto *L'odore del sangue* solo per sé, dato che avrebbe potuto distruggerlo o almeno lasciarne richiesta; si può supporre che non lo abbia fatto proprio perché avrebbe significato cancellare una parte di sé, che il lettore avrebbe potuto comprendere o respingere, ma che era esistita.

specie di scacchiera in cui l'uno aspetta con trepidazione la mossa dell'altro. Filippo è il narratore in prima persona, e già questa scelta porta con sé una lunga serie di implicazioni, che vanno dalla fissità del punto di vista al dubbio, tutt'altro che illecito, che il racconto possa essere inattendibile, che Filippo sia cioè una specie di novello Zeno Cosini – e in questo anche la scelta della professione, che è quella di psicanalista, sembra essere curiosamente strategica –, data peraltro in lui l'esistenza di una nevrosi, dapprima latente e poi espressa in modo manifesto. Silvia è la sua compagna da vent'anni, donna colta e intelligente, espressione della borghesia romana degli anni Settanta, moglie devota e innamorata, dell'amore forse più che di Filippo, che ha sublimato del tutto riservandogli un tipo di attenzioni da madre più che da moglie. In Filippo innamorato-amante si combattono così un sentimento di repulsione e di noia; sarà proprio la noia a spingerlo verso la ricerca della novità, rappresentata da Paloma, una giovane ragazza di campagna (classica la contrapposizione con la città) con cui provare l'ebbrezza di una sessualità spontanea, una nota di colore in una vita grigia. L'entusiasmo è tuttavia di breve durata: se con Silvia si trova costretto a recitare la parte del figlio, con Paloma il suo ruolo diventa inevitabilmente quello di padre, senza che ciò possa attenuare la nostalgia di un tempo perduto che gli appartiene soltanto illusoriamente. Torna dunque la noia, che tuttavia non impedisce il perdurare della relazione, di cui Silvia è a conoscenza ma che accetta pacatamente. Filippo trascorre così la sua vita, pendolare tra due storie parallele, con un senso di colpa attenuato dall'accondiscendenza di Silvia o talvolta esasperato dalla natura sadomasochista del rapporto. Questi scampoli di vita sono tasselli di un mosaico che Filippo costruisce poco a poco e spiega saltuariamente; nel corso della storia raccontata non esiste una situazione statica che poi evolve, dal momento che il lettore è catapultato direttamente *in medias res*, sin dal primo capitolo, quando intuisce che qualcosa è cambiato, anche se non sa ancora esattamente cosa. Entra perciò in scena, come stravolgimento degli equilibri, Ugo, un giovane borgataro neofascista che diventa l'amante di Silvia, completando così la perfetta geometria delle corrispondenze. Anche Silvia

è dunque alla ricerca di una gioventù che non le appartiene (non è casuale che Ugo e Paloma hanno la stessa età, venticinque anni, mentre Silvia ne ha cinquanta e Filippo cinquantacinque), ma la gerarchia anagrafica tra lei e Ugo non ha la stessa equivalenza dal punto di vista della gestione del rapporto. L'occhio, e la voce, di Filippo si fanno immediatamente attenti, tanto da riconoscere l'ombra inconfondibile del plagio, sessuale e sentimentale; legge dietro la reticenza di Silvia e capisce che il suo naturale masochismo sarà spinto fino alle estreme conseguenze, sentendo in qualche modo la necessità di compimento del destino, un destino che è 'imperscrutabile', 'oscuro' e 'sinistro' (sono aggettivi che ricorrono più volte ne *L'odore del sangue*): la morte di Silvia alla fine del romanzo.

### 1. *L'odore del sangue e Senilità*

La critica più lungimirante ha individuato molto presto le radici tematiche del romanzo, che Parise aveva già sviluppato precedentemente in altri scritti; ha isolato alcuni elementi caratterizzanti, tra cui le ossessioni recondite della cultura borghese, il fondo edipico della vicenda narrata e il tormentato rapporto dello scrittore con il proprio subconscio. Poco indagato è invece il fronte delle corrispondenze con altri scrittori che potrebbero aver in qualche modo influito su *L'odore del sangue*, e questo non deve meravigliare più di tanto: scritto nel 1979, nel più assoluto riserbo e in un tempo assai ridotto, basato per molti aspetti sul vissuto di Parise, il romanzo sembra prestarsi poco a quel gioco di richiami e legami sottesi, da *fil rouge*, che assai spesso – a torto o a ragione – si afferma e consolida nella ricezione di un'opera letteraria. Nella fattispecie, tracciare una linea di continuità ideale tra Goffredo Parise e Italo Svevo può risultare azzardato e privo di fondamento, soprattutto se il Parise che prendiamo in considerazione è quello dell'incerto e polivalente romanzo postumo.

All'epoca in cui il giovane Parise cresce e compie la sua formazione, il 'caso Svevo' è già esploso in tutta la sua risonanza, e i tre romanzi principali (*Una vita*, *Senilità*, *La coscienza di Zeno*) non tarda-

no a diventare canonici di una letteratura italiana novecentesca che si 'sprovvincializza' strizzando l'occhio al moderno gusto europeo. Parise conosce di certo lo scrittore triestino, e questo è testimoniato non solo dall'intervista in cui lo cita tra i tanti autori letti con «molto piacere»,<sup>2</sup> ma anche dalla presenza, nella sua biblioteca personale, di ben sei opere:<sup>3</sup> oltre ai tre romanzi citati figurano, infatti, *Corrispondenza, Lettere alla moglie, Due racconti* e una raccolta di *Romanzi*, quest'ultima edita da Mondadori nel 1985, segno di un interesse per Svevo che Parise ha coltivato a lungo. Nulla ci obbliga a pensare che questo interesse debba trovare necessariamente un riscontro nella sua scrittura, ma quando gli indizi si susseguono con una regolarità e una corrispondenza quasi necessaria, fatale insomma, anche la legittimità di una tale ipotesi diventa necessaria. E lo diventa anche per un romanzo come *L'odore del sangue*, la cui fortissima componente autobiografica e la redazione rapida, di getto, senza ripensamenti, portano a credere all'inesistenza di suggestioni provenienti da altro che non sia la propria mente, in particolare riferimenti voluti e citazioni rovesciate. Ciò appare plausibile non solo per motivi di tempo, quanto per il fatto che una scrittura ripiegata su se stessa come quella di *L'odore del sangue*, avallata dall'intento della non pubblicazione, non si interseca bene con l'idea della precisione del dettaglio, di un insieme di richiami che diventa impossibile ignorare.

Pensare a delle affinità tra *L'odore del sangue* e *Senilità* non significa pensare al 'plagio' o a una 'riscrittura' in chiave moderna del romanzo di Svevo, perché ciò svaluterebbe di molto quello di Parise, presentando quest'ultimo come epigono dello scrittore triestino. Fatta salva pertanto l'unicità del romanzo di Parise, rimane una constatazione: *Senilità* è un romanzo che Parise ha letto, ha amato e ha interiorizzato, è entrato a far parte del suo 'canone personale', perciò, a un certo punto della sua esistenza, sembra aver agito come memoria anche per *L'odore del sangue*; interiorizzazione rilevata, anche se molto fuga-

<sup>2</sup> G. Parise, *Intervista introduttiva*, in C. Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 11.

<sup>3</sup> Cfr. M. Brunetta, *Archivio Parise. Le carte di una vita*, Treviso, Ed. Canova, 1998, p. 267.

cemente, da Tiziana Otranto che, ne *Il romanzo postumo di Goffredo Parise*, ha inserito *Senilità* in un filone di romanzi con cui quello parisiense ha in qualche modo una consonanza.<sup>4</sup> Se si va più a fondo nella questione, come ci si accinge a fare, si scoprono molte coincidenze, con una diversa scala di importanza e visibilità: dall'atmosfera degli scenari alla geometria compositiva, fino a veri e propri calchi di episodi e espressioni linguistiche.

Partiamo dal rapporto dei protagonisti con l'ambiente circostante. Trieste è presente in *Senilità* priva di tutte quelle accezioni negative e alienanti che sono tipiche dei grandi centri urbani, e rilevate già in *Una vita*. Qui c'è una forte componente sentimentale, un lirismo paesaggistico che la personifica e ne fa quasi un quinto personaggio del romanzo: «Si baciavano lungamente, la città ai loro piedi, muta, morta, come il mare, di lassù niente altro che una grande estensione di colore misterioso, indistinto: e nell'immobilità e nel silenzio città, mare e colli apparivano di un solo pezzo, la stessa materia foggiate e colorita da qualche artista bizzarro, divisa, tagliata da linee segnate da punti gialli, i fanali delle vie. La luce lunare non ne mutava il colore. Gli oggetti dai contorni divenuti più precisi non s'illuminavano, si velavano di luce. Vi si stendeva un calore immoto, ma di sotto, il colore dormiva intorpidito, fosco, e persino nel mare che ora lasciava intravedere il suo eterno movimento, baloccandosi con l'argento alla sua superficie, il colore taceva, dormiva».<sup>5</sup> Come Trieste per Svevo, Roma ha un'importanza particolare nel romanzo di Parise, acquisita anche per il fatto che Ugo è figlio di quella città e ne costituisce quasi un naturale prolungamento. Ma a caratterizzare la descrizione della capitale è, specularmente a quanto avviene in Svevo, la totale assenza di lirismo, o per meglio dire un lirismo rovesciato, fatto di immagini forti e

<sup>4</sup> Gli altri sono *Adolphe* di B. Constant, *Un amore a Roma* di E. Patti, *La chiave* di J. Tanizaki, *La noia* di A. Moravia, *Un amore* di D. Buzzati, *Petrolio* di P.P. Pasolini, *La casa delle belle addormentate* di Y. Kawabata. Cfr. T. Otranto, *Il romanzo postumo di Goffredo Parise*, «Filologia Antica e Moderna» (14), 1998, p. 134, n. 9.

<sup>5</sup> I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi e Racconti*, Varese, La Tipografica Varese-Luigi Reverdito Editore, 1995, p. 21; d'ora in poi si citerà da questa edizione, designandola con la sigla S.

violente veicolate da una lingua che lo è altrettanto da poterle esprimere, con tocchi di ispirazione pasoliniana; una città che assorbe la cronaca nera ed è una specie di cuore pulsante malato, su cui far convergere anche un senso di disgusto personale in cui non si fa fatica a sentire l'eco del Parise straniero: «Roma mostrava il suo volto notturno fatto sostanzialmente di spazzatura vagante, di qualche pantera della polizia, urlante, di ragazzi in giubbotti di cuoio che sfrecciavano rombando in motocicletta. Eccoli, erano loro, i giustizieri della notte, quelli che avevano assassinato Pasolini, quelli che avevano stuprato le ragazze del Circeo, quelli che avevano bruciato un somalo dormiente su un letto di cartoni, per scherzo. [...] Erano, nella loro anonima e meccanica criminalità, le facce di Roma. Dei figli della borghesia o delle borgate di Roma, la stessa cosa: entrambi vestiti allo stesso modo, entrambi con fattezze di tipo americano e criminoide con appena una punta di vanità e brutalità mediterranea e romana che si vede appunto a Roma». <sup>6</sup> A muoversi in questi due ambienti contrapposti, interpretandone le sfaccettature, sono i personaggi dei romanzi, che sembrano viverne e assorbirne l'essenza come in una specie di lenta osmosi.

*Senilità* è, come *L'odore del sangue*, la storia di un uomo – Emilio – costretto a fronteggiare una realtà che vorrebbe respingere, quella di un tempo perduto, e poco importa che in questo caso la senilità non sia anagrafica ma psicologica; le conseguenze sono le stesse: «A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere, inverosimilmente sospettata che saputa per esperienza». <sup>7</sup> In Filippo di *L'odore del sangue*, psicologicamente dissociato, c'è una spinta vitale posseduta probabilmente per carattere che va a contrastare con l'appiattimento biologico, necessario e inevitabile, che però Paloma percepisce ingenuamente solo come preoccupazione per la differenza d'età: «Fortunatamente io non mancavo e non manco ancora di energia, no-

<sup>6</sup> G. Parise, *L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano, BUR, 2006, p. 91; d'ora in poi si citerà da questa edizione, designandola con la sigla OS.

<sup>7</sup> S, p. 9.

nostante i miei cinquantacinque anni, e non parlo di energia sessuale ma vitale nel suo complesso. E tuttavia, lei sentiva che mi mancava e questo mio mancare di energia si poteva riassumere semplicemente nella differenza d'età». <sup>8</sup> Come per Filippo Paloma rappresenta l'opportunità di riassaporare il senso della gioventù, per Emilio la relazione con Angiolina è un affaccio alla vita, che è destinato a fallire e non potrebbe essere altrimenti, poiché la sua senilità è una disposizione d'animo. Diverso è quanto accade ad Amalia, la sorella, che pur vivendo inizialmente alla sua ombra se ne distacca progressivamente, rapita in una ragnatela amoroso-bovarystica per Stefano Balli, il migliore amico di Emilio e suo perfetto antagonista, nato per essere vincente – e come tale esce anche dal romanzo, mentre la morte di Amalia suggella la scomparsa dalla scena di un personaggio che mette in gioco tutto se stesso e sceglie di andare incontro alla propria rovina.

Al di là della più generica tematica del 'desiderio', è quasi banale nella sua evidenza la perfetta corrispondenza dei personaggi sveviani, lo schema quadripartito Emilio-Stefano-Angiolina-Amalia che all'interno del romanzo ha preponderanza pressoché esclusiva, riverberando al suo interno qualunque causa e conseguenza dell'azione esterna. In base alle caratteristiche dei personaggi e alla prospettiva da cui li si guarda, essi possono essere accoppiati secondo diverse combinazioni: Emilio-Angiolina e Stefano-Amalia come protagonisti di impossibili storie d'amore; Emilio-Amalia e Stefano-Angiolina come inconciliabilità assoluta (la senilità contro la vita); Emilio-Stefano e Angiolina-Amalia, l'universo maschile e quello femminile destinati a rimanere separati, ma anche due coppie, ciascuna nell'ambito del proprio universo, in cui un membro è il rovesciamento dell'altro, e che perciò avranno fortune diverse, per non dire contrapposte. Se sostituiamo al 'quadrilatero' sveviano i quattro personaggi di Parise, vediamo che le relazioni sono quasi del tutto riproponibili: Filippo-Paloma e Ugo-Silvia, anche per loro l'amore è impossibile; Filippo-Silvia e Ugo-Paloma, l'irredimibile contrasto tra il tempo perduto e la vita, la gioventù; Filippo-Ugo, lo sconfitto e il vincente, e Paloma-Silvia, la vita

<sup>8</sup> OS, p. 115.

e la morte, proprio come Angiolina e Amalia. È evidente che questi accostamenti hanno una loro validità in virtù non di una fortunata coincidenza, ma perché esiste un legame sotterraneo, un destino a volte comune.

Angiolina, la ragazza del popolo che fa perdere la testa all'intellettuale Emilio, e Paloma, la ragazza di campagna che costituisce il 'buen retiro' di Filippo, hanno molto in comune, seppure caratterialmente siano assai diverse. L'una, infatti, agisce da signora e padrona nella vita di Emilio, decidendo in completa autonomia della sua gioia e della sua infelicità, e di conseguenza determinando le dinamiche della storia; l'altra è una presenza quieta e per certi versi inoffensiva, molto prossima al plagio, che aspetta nell'ombra la realizzazione di un ordinario desiderio d'amore e di famiglia. Ad avvicinarle quindi non è il ruolo che giocano nella storia e come lo giocano, anche perché in entrambi i romanzi l'individualità dei personaggi è schiacciata dalla personalità della voce del protagonista maschile che riferisce, dal suo punto di vista, i tratti delle due donne. Ed è proprio questa voce narrante 'parziale' che comunica delle due donne alcuni tratti inconfondibili, risultato non solo del punto di vista ma anche della concretizzazione del desiderio di una parte mancante. Di Angiolina, come di Paloma, viene espressamente sottolineata la giovane età, il vigore fisico, la passionalità, le umili origini, la bellezza che richiama la luce e il chiarore (al contrario di Amalia e Silvia, ingrigite nei loro anni non più verdi): «Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa di una bella salute»; «Ella camminava con la calma del suo forte organismo [...] quanta forza e quanta grazia unite in quelle movenze sicure come quelle di un felino».<sup>9</sup> In *L'odore del sangue*: «Paloma era frutto del luogo, tale e quale il bosco e la casupola che abitavo, con lo stesso mistero ma reale, sessuale e non magico»; «Di tutto era fanciullescamente animata e quasi esaltata, con il candore appunto della giovinezza. Così nel fare all'amore. Le sue reazioni erano immediate e quasi animali come le sue secrezioni, il suo piacere

<sup>9</sup> S, pp. 10 e 11.

come quello di mangiare gli spaghetti alle vongole o immergersi a guardare il fondo dei faraglioni, immediato, forte e semplice».<sup>10</sup> Le caratteristiche fisiche delle due donne valgono una specie di equazione, che è quella che le fa corrispondere a freschezza, genuinità, esaltazione dei sensi, ma soprattutto reazione al grigiore di velleità intellettualistiche o noiosa vita cittadina borghese. L'elemento della cultura è fondamentale, e rivela una specie di tentazione – comune sia a Filippo che ad Emilio – di voler educare le due ragazze, con un atteggiamento a metà tra il solidale e il paternalistico: ciò è paradossale se si pensa che in realtà è proprio questa diversità che rende Angiolina e Paloma così allettanti. Più volte Filippo sottolinea la noia che sopraggiunge quando è in compagnia di Paloma, poiché a parte la pulsione sessuale non condividono nulla e non hanno argomenti in comune, mentre l'estasi di Emilio, innamorato di una Angiolina che non esiste, si interrompe spesso con bruschi risvegli quando non può fare a meno di meravigliarsi della sua completa mancanza di tatto e sensibilità.

«Per tutti questi secoli le donne hanno avuto la funzione di specchi, dal potere magico e delizioso di riflettere raddoppiata la figura dell'uomo»,<sup>11</sup> scrive Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*, ed è un'affermazione paradigmatica di come, nel nostro caso, sia Emilio che Filippo trovino nella superiorità culturale e sociale i mezzi attraverso cui continuare a vedersi raddoppiati, visto che con Amalia e Silvia questa opportunità, per vari motivi, è compromessa. Tuttavia l'ego maschile naturalmente stuzzicato prova a far bella mostra di sé, quasi in una sorta di pigmalionismo, ma se in Filippo la spinta pedagogica riceve un freno all'atto stesso del compimento del pensiero («Nulla si può insegnare che non sia la loro propria esperienza ad insegnarlo. La pedagogia è irrealistica, e, in pratica, impossibile. Dopo due anni la ragazza, che stava molto tempo con me, se aveva imparato per rapidità di riflessi ricettivi a parlare in modo associativo, leggeva ancora i suoi giornalini di sempre»),<sup>12</sup> in Emilio è la condizione sostanziale per le-

<sup>10</sup> OS, pp. 156 e 203.

<sup>11</sup> V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton, 1993, p. 44.

<sup>12</sup> OS, p. 115.

gittimare il rapporto con Angiolina ai suoi stessi occhi: «gli venne la magnifica idea d'educare lui quella fanciulla. In compenso dell'amore che ne riceveva, egli non poteva darle che una cosa soltanto: la conoscenza della vita, l'arte di approfittarne»;<sup>13</sup> e fino all'ultimo, a distanza di anni, vedrà avvenuta in lei una trasfigurazione inesistente: «Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza [...] Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale».<sup>14</sup>

Il discorso attorno alla cultura è molto più importante di quanto possa sembrare, in entrambi gli scrittori, e la prova di questo è offerta dalla presenza di due personaggi maschili opposti ai protagonisti anche sotto questo punto di vista. Come è facile immaginare, si tratta prima di tutto di una questione di 'senilità': Ugo, amante di Silvia, ha venticinque anni, meno della metà di quelli di Filippo; Stefano Balli, amico di Emilio, ha «i suoi quarant'anni sonati»;<sup>15</sup> dunque giovinezza spirituale e non anagrafica (identico rovesciamento che vale per la senilità di Emilio). Di Ugo sappiamo molto poco e la sua è una presenza-assenza; la reticenza di Silvia ci fornisce gli unici segnali che poi Filippo decodifica, e l'immagine che otteniamo è quella di un personaggio inquietante: «nel comportamento molto più giovane della sua età, e tuttavia sbruffone come tutti i ragazzi della sua età, bello, certamente bello e muscoloso perché andava tutti i giorni in palestra, irruente, prepotente, ignorante [...] per questione di energia e di età».<sup>16</sup> Stefano Balli ha un ruolo assai più preponderante, è un personaggio che per vari motivi deve essere costruito con una certa raffinatezza – anche se qua e là l'ironia sveviana trova il modo di trapelare, dissacrante – e tra le prime cose che sappiamo di lui c'è che «Era men colto, ma aveva sempre avuto su di lui [Emilio] una specie di autorità paterna, consentita, voluta da Emilio, il quale [...] aveva bisogno di puntelli per sentirsi sicuro».<sup>17</sup> Ancora dunque una differenza culturale, che

<sup>13</sup> *S*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 164-165.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>16</sup> *OS*, p. 52.

<sup>17</sup> *S*, p. 13.

ha il suo controcanto nell'atteggiamento con le donne, come se le energie che gli uni (Filippo ed Emilio) spendono per conquistarle con la personalità e le qualità spirituali, gli altri (Ugo e Stefano) le usino per appropriarsene con la forza bruta, che rasenta la violenza, esibizione tangibile di una virilità che soprattutto le donne vogliono. Sia Svevo che Parise presentano una donna masochista per natura, che ama la prepotenza psicologica e anche sessuale. La maggior parte dei dialoghi di *L'odore del sangue* sono quelli tra Filippo e Silvia (di persona o al telefono): è la donna che si presta alla soddisfazione di tutte le fantasie maschili (spesso fatte di minacce, prepotenze), che si fa plagiare, ricavandone un piacere sempre e solo relazionato a quello dell'uomo. In Svevo troviamo un'analogia situazione nella cosiddetta «cena dei vitelli», in cui Stefano si propone di insegnare a Emilio come trattare le donne, con l'*exemplum* di Margherita, donna plagiata da lui: «Durante la serata ella fu obbligata parecchie volte a dare dei segni di sommissione perché il Balli voleva esporre il sistema che seguiva con le donne. Margherita si prestava magnificamente a quella parte; rideva molto ma ubbidiva».<sup>18</sup> Ma in *Senilità* c'è anche una specie di corrispettivo dell'episodio in cui Silvia trova nella violenza l'ebbrezza del piacere, ed è quando Emilio costringe Angiolina a un rapporto sessuale: «Quando, senza fiato, cominciava a pentirsi di tanta brutalità, ebbe il conforto di un'occhiata di ammirazione d'Angiolina. Per tutta quella sera ella fu ben sua, la femmina conquistata che ama il padrone. Egli si propose di procurarsi, nel modo stesso, delle altre serate simili, ma non seppe farlo».<sup>19</sup> Qui il binomio femmina-padrone rimanda alla completa sottomissione della donna, ma è solo un attimo, perché la vera natura di Emilio, aliena alla violenza, prende subito il sopravvento, così come Filippo, sull'orlo del collasso dopo un momento di furia omicida, capisce con sgomento cosa determina la dinamica dell'attrazione tra Silvia e Ugo, di cui lui è incapace. Paradossalmente in questa incapacità di camminare sul filo del rasoio tra la vita e la morte, tra il possesso e il disprezzo, sia Svevo che Parise motivano le ragioni che

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 117.

spingono le donne ad allontanarsi da un certo tipo di uomini e a cercare la brutalità.

Il discorso sulle donne non può non precludere ai caratteri di Silvia e di Amalia, donne per alcuni aspetti incompatibili, per altri quasi sovrapponibili. Sono entrambe, in qualche modo, la negazione della gioventù, di quella stessa che erige Angiolina e Paloma a magnifici trofei: «Un giorno la sorprese sul Corso mentre ella camminava lentamente, in pieno meriggio, a passeggio. Portava un vestito che da lungo tempo non doveva aver indossato perché Emilio non l'aveva mai visto. Dei colori azzurri, chiari, su una stoffa grezza che le vestiva goffamente il povero corpo dimagrito. [...] Ma quale pazza speranza le aveva fatto indossare quei vestiti?»;<sup>20</sup> «Vedevo le sue spallucce un po' curve, sotto una giacchina di lino bianco che le avevo regalato io, una giacca che allora si chiamava casual e casual era davvero perché senza fodera e tagliata apposta per apparire appunto casuale, spiegazzata, larga, per ragazzine in motorino. Soprattutto le spalle e la schiena, un po' ingobbite da quella giacca crudele, mi davano una grande pena».<sup>21</sup> I due passi testimoniano un identico punto di vista della voce narrante, che è sopraffatta dall'angosciosa percezione di un tentativo di ingannare la realtà, di una presunta riconquista della giovinezza che sortisce un effetto ancora peggiore, se possibile, della senilità in sé, e rivela un imbarazzante e maldestro senso di inadeguatezza. I rispettivi seguiti dei passi appena citati mostrano la perfetta cognizione, da parte degli uomini, di come il tentativo di riappropriarsi della salute e della bellezza sia inutile e patetico, con un'evidenza tale che entrambe le donne non possono non riconoscerlo, tant'è che in conclusione si dissolve questa folle pretesa: «Fermamente egli credette che, vestita così, avesse sperato di piacere al Balli. Oh, una cosa sorprendente in Amalia, un pensiero simile. Del resto, se realmente ella lo aveva avuto, fu per la prima e l'ultima volta, perché ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino»;<sup>22</sup> «Non potei fare a meno di pro-

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>21</sup> *OS*, p. 184.

<sup>22</sup> *S*, p. 99.

vare una immensa pietà per lei, non tanto per la sua condizione di persona già avanti negli anni, quanto per quello che le stava accadendo e per cui lei si sentiva giovane. Del resto se ne rendeva conto lucidamente anche lei. Solo, a quanto mi pareva, non poteva farne a meno». <sup>23</sup> L'avversione di Emilio e l'accoratezza di Filippo sono accomunate dal pretesto empatico e anche da una specie di sadico distacco, perché pensano (per meglio dire si illudono) di riuscire a possedere la giovinezza che non hanno attraverso Angiolina e Paloma, e ciò fa sì che possano vedere a chiare lettere come i tentativi rispettivamente di Amalia e Silvia siano infruttuosi. Degna di segnalazione è senz'altro la piccola anticipazione che Svevo fa del futuro di Amalia, il riferimento a un destino grigio che sembra prefigurare la tragedia, proprio come accade in Parise per tutto il corso del romanzo. Illuminante in proposito è un passo iniziale di *Senilità*, riferito a Emilio: «La sua famiglia? Una sola sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. Dei due, era lui l'egoista, il giovane; ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo». <sup>24</sup> Emerge qui con chiarezza la sintesi di *L'odore del sangue*: la nuclearità del rapporto tra Silvia e Filippo, l'elemento anagrafico e spirituale (Silvia è più giovane ma meno 'gaudente' rispetto a Filippo), un accenno al rapporto edipico, la sperequazione in termini di responsabilità e modo di vivere il rapporto, il tutto collegato, come una sentenza oracolare, al destino, sostantivo che torna due volte a distanza di poche parole.

In *Senilità* i binari del destino diventano paralleli da subito, da quando la scoperta dell'amore di Emilio per Angiolina si trasforma, per un'Amalia soggiogata dalle romantiche fantasie d'amore letterarie, nella molla che fa scattare la sua passione per Stefano Balli: «ella aveva letto quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca, ma il fascino che veniva

<sup>23</sup> OS, pp. 184-185.

<sup>24</sup> S, p. 9.

ora esercitato su di lei – ella, sorpresa, già lo sapeva – era del tutto differente». <sup>25</sup> Silvia è bovarysta allo stesso modo, «un'eroina romantica dell'Ottocento, dei romanzi che lei conosceva a memoria», <sup>26</sup> ma questo non le impedisce di inserirsi nel rapporto tra Paloma e Filippo per conoscerne i dettagli, esattamente come Amalia è partecipe dell'estasi amorosa del fratello (le coppie femminili sono simili anche in questo, Amalia-Angiolina e Silvia-Paloma vivono una relazione a distanza, mai di prima mano e sempre attraverso il filtro delle parole maschili), senza però poter in qualche modo sperare di riceverne un conforto diretto per il proprio sentimento. Il lettore non tarda a intuire che la 'responsabilità' che Emilio sente per la sorella è tutta di natura moralista, non supportata da nessun tipo di empatia se non da quella che lui crede tale ma che si rivela invece disponibilità momentanea, pronta a trasformarsi in indifferenza al mutare del proprio stato d'animo, e più tardi in maldestro tentativo di soffocare un senso di colpa. Come Silvia diventa adultera per reazione al comportamento del marito, anche Amalia si concentra sulla sua passione per riempire il vuoto creato da Emilio. Nonostante la spia linguistica, il suo atteggiamento 'materno' non è indice di un complesso edipico, né l'amore che ella desidera dal Balli è di natura patologica. Il suo «essere madre dimentica di se stessa» si configura piuttosto come necessità dovuta all'immaturità del fratello, al suo essere capriccioso e al bisogno di sentirsi più forte con i più deboli – qui Amalia –, dal momento che con chi è più forte – Angiolina, Stefano – la sua sorte è quella di soccombere. Ma la debolezza di un personaggio pallido e patetico, tanto mite che sembra creato per essere distrutto, quale si presenta Amalia all'inizio, è destinata a trasformarsi in forza, seppur tragica, che lentamente occupa il centro del romanzo e si concentra nel momento della morte, che non avviene per suicidio ma ne ha ugualmente la forte carica emotiva e intenzionale.

L'amore diventa, per Amalia come per Silvia, il perno dello svelamento di una natura nascosta, che per la sua intensità e per la sua cieca naturalezza è vista con ripugnanza, quasi con orrore da chi guarda da

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>26</sup> *OS*, p. 63.

fuori e non riesce a concepire un sentimento simile: «Come doveva stonare l'amore su quella faccia!».<sup>27</sup> Lo sgomento, che immediatamente nasce in Filippo come in Emilio, ha tanta più importanza se rapportato alla loro personalità analitica, contrapposta a quella istintiva di Silvia e Amalia: seppur con un diverso grado di autocoscienza, entrambi tengono il computo minuzioso di quel che accade dentro di loro, dandosi sempre delle spiegazioni per quasi tutto, e non conta quanto queste spiegazioni siano posticce agli occhi del lettore, perché svolgono comunque la funzione fondamentale che è quella di essere rassicuranti.

Così Silvia è reticente e lo riconosce, ma quando dice la verità spiazza Filippo, spesso facendogli capire che ha strenuamente cercato ciò che non voleva trovare; piange, si dispera, implora, non simula indifferenza, non pondera il tono della voce. Analogamente, Amalia si lascia trasportare da una passione che non ha futuro, il suo spirito reagisce alla musica come non fa quello di Emilio,<sup>28</sup> somatizza e vive tutto il dolore.

Durante il breve delirio di Amalia che la condurrà alla morte, Emilio viene a conoscenza che la sorella è un'alcolizzata, e questa scoperta la fa apparire sotto una luce diversa, nonostante egli faccia di tutto per non crederci (« – Amalia non è abituata al vino – protestò Emilio – Anzi non lo può soffrire; non sono stato mai capace d'indurla ad abituarvisi») <sup>29</sup> ed evitare così di porsi domande scomode. In *L'odore del sangue*, Filippo, nel corso della visita alla madre, nota «curiosando un poco come sempre facevo, molte bottiglie di liquore, specie whisky, e una fila preoccupante di Campari soda nel frigidaire. Cautamente mi informai cosa ne faceva, visto che, a sentire lei, seguiva una dieta ferrea di formaggio e acqua, per non ingrassare e non aggravare l'osteoporosi di cui, tra gli altri mali, soffriva. Disse che teneva lì quella roba per eventuali ospiti. Secondo me invece beveva». <sup>30</sup> L'elemento del-

<sup>27</sup> *S*, p. 87.

<sup>28</sup> Cfr. *S*, pp. 98-99.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>30</sup> *OS*, p. 127.

l'alcolismo, presente in Parise come in Svevo, viene rivelato in modo assolutamente contingente, tanto che c'è da pensare che senza la malattia di Amalia o la visita alla madre, Emilio e Filippo avrebbero per sempre ignorato questo fatto, sintomatico della solitudine e dell'abbandono.

Tra tutte le tracce che portano a una connessione tra Amalia e Silvia, una è particolarmente significativa, ed è così precisa che è quasi impossibile pensare a un riferimento casuale da parte di Parise. Si tratta di una vera e propria citazione d'autore rovesciata, e le parole del testo la spiegano nella sua interezza meglio di qualsiasi descrizione: «La signorina Amalia non era mai stata bella; lunga, secca, incolore, – il Balli diceva ch'era nata grigia – di fanciulla non le erano rimaste che le mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali ella dedicava tutte le cure»;<sup>31</sup> «Il corpo no, nel suo insieme, sia per l'altezza, la leggerezza delle gambe e una certa forza e corposità del bacino, quello restava la parte migliore e più giovane di Silvia. Ma le mani, e le braccia, erano mani gracili, con dita un po' rugose e già un po' arcuate, e braccia sottili, con poca carne intorno all'osso, mani e braccia da vecchia».<sup>32</sup>

La morte di Amalia, che giunge dopo una lunga e documentata sofferenza, è la sparizione di un'eroina tragica d'altri tempi, senza violenza e senza sangue; unica e forse ultima nell'«epopea del mondo abbandonato dagli dei».<sup>33</sup> Quella di Silvia è invece raccontata con i colori della cronaca nera, un omicidio passionale destinato a rimanere senza colpevole, in cui forse è la stessa passione distruttiva e possessiva che non può essere contenuta nella vita, e che fa di Silvia quasi una novella Lupa verghiana. Se è vero che i due episodi non sono assimilabili da nessun punto di vista come svolgimento, è anche vero che da una prospettiva più ampia il loro significato è molto simile. Silvia e Amalia rappresentano una specie di anello debole della catena, il paradosso della donna che sceglie l'uomo, lo giudica, ma non accetterà

<sup>31</sup> S, p. 15.

<sup>32</sup> OS, p. 184.

<sup>33</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 2004, p. 80.

mai il compromesso, il ripiego, la tranquilla ignavia che troppo spesso è anche e soprattutto scelta di comodo. La morte diventa così non tanto fine della vita, quanto vera e propria espulsione dal romanzo di un elemento perturbante, la cui presenza duratura renderebbe fattivamente impossibile l'attuazione del vero destino, quello «accidioso»<sup>34</sup> che dall'inizio è l'unico possibile, per Emilio e per Filippo. La strada per l'attuazione passa attraverso una catarsi, rappresentata proprio dalla morte di Amalia e di Silvia, che assieme alla loro ingombrante presenza porta via anche il torbido e il marcio che albergava in chi è stato loro accanto.

In *Senilità* l'ultimo capitolo coincide con il primo e unico in cui Amalia è già morta, e si apre così: «L'immagine della morte è bastevole ad occupare tutto un intelletto. [...] Il pensiero di lei è come una qualità, una malattia dell'organismo. La volontà non lo chiama né lo respinge. Di questo pensiero Emilio lungamente visse. La primavera era passata, ed egli non se n'era accorto che per averla vista fiorire sulla tomba della sorella. Era un pensiero cui non andava congiunto alcun rimorso. La morte era la morte; non più terribile per le circostanze che l'avevano accompagnata».<sup>35</sup> La digressione che segue mostra chiaramente come l'occhio di Emilio sia nostalgico, rassegnato, ma sostanzialmente sereno: «Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù»;<sup>36</sup> e l'ultimo pensiero è onnicomprensivo di Amalia ma soprattutto di Angiolina, idealizzata, in modo riconciliante con tutto il passato. In *L'odore del sangue* avviene per molti versi la stessa cosa: la digressione è assai più breve ma c'è spazio per gli stessi elementi, compreso un senso di colpa neanche troppo sentito, o meglio, attenuato da una pseudoserietà raggiunta da Filippo, anche attraverso il silenzio con Paloma, silenzio che aiuta l'oblio a impadronirsi, se non di tutto, almeno degli aspetti più inquietanti del ricordo: «Non si seppe chi aveva ucciso Silvia e io sapevo però che il vero mandante ero io stesso. Fu sepolta nella sua tomba di

<sup>34</sup> «Nel frattempo vivevo la mia accidiosa vita in campagna» (*OS*, p. 28).

<sup>35</sup> *S*, p. 161.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 164.

famiglia, io tornai in campagna e poco dopo sposai Paloma. Ho due figli, quelli che non riuscimmo ad avere io e Silvia. Vivo una vita, come si dice, tranquilla, Paloma non è al corrente di nulla di questa storia. Sono vecchio per essere padre ma gli strilli dei bambini e certi sorrisi strizzati sui bei denti giovanili di Paloma mi fanno compagnia. Penso naturalmente sempre a Silvia, specialmente la sera. Alle volte la ricordo, ricordo cioè i nostri venti anni di matrimonio, ma soprattutto penso a lei e la rivedo all'obitorio e rimpiango spesso che il destino non mi abbia messo nelle mani il veleno o il pugnale per coronare quello che è stato, è proprio il caso di dirlo, un grande sogno romantico iniziato nel mio cuore di bambino di cinque anni e finito in quello di un uomo ormai vecchio».<sup>37</sup>

## 2. Nella biblioteca di Parise

Le molte concordanze riscontrate tra *L'odore del sangue* e *Senilità* sono rafforzate dai riscontri che ci vengono offerti dai romanzi di Svevo posseduti da Parise, in particolare dalla copia di *Senilità*. La copia in questione è quella pubblicata dall'editore milanese Dall'Oglio e risale al 1956: è abbastanza consunta non solo perché stampata più di mezzo secolo fa, ma, c'è da supporre, anche per l'uso. Il volume, infatti, è segnato in più punti, e la cosa non è da sottovalutare, sia perché *Senilità* è l'unica tra le opere sveviane che reca annotazioni del suo proprietario, sia perché è tra i pochi libri di narrativa della biblioteca di Parise che riportano appunti.<sup>38</sup> Il dato importante è costituito dall'unicità della situazione: *Senilità* fa parte di quei pochi romanzi all'interno di una vasta biblioteca su cui Parise è intervenuto con appunti e annotazioni, seppur apparentemente inspiegabili.<sup>39</sup> Sono ovvia-

<sup>37</sup> OS, p. 230.

<sup>38</sup> Oltre a *Senilità*, recano annotazioni di Parise *La cognizione del dolore* di C.E. Gadda, *Oggi e allora* di W.S. Maugham, *Il palazzo del silenzio* di S. Nievo, *Gli asiatici* di F. Prokosch, *Un amore di Swann* di M. Proust, *Scorciatoie e raccontini* di U. Saba, *Molto presto di mattina* di D. Thomas.

<sup>39</sup> Si potrebbe osservare che ad esempio la tematica del rapporto con la madre è anche quella di *La cognizione del dolore* di Gadda, che Parise possedeva in duplice copia, una

mente tanti i libri da lui posseduti che presentano tracce di lettura, ma si tratta di testi di natura saggistico-argomentativa, che impongono per loro natura di essere studiati. Se una segnalazione (o più di una) di qualunque tipo viene invece fatta su un romanzo, su un libro cioè di libera lettura, allora vuol dire che c'è stato uno slittamento di prospettiva, ed è sopraggiunto uno spirito analitico che induce sempre e comunque a un'astrazione di quanto si è letto, astrazione che può poi concretizzarsi in altro come rimanere inutilizzata; ma si suppone probabile la prima ipotesi perché se le segnalazioni negli altri romanzi presenti nella biblioteca sono sostanzialmente di poco conto, dal punto di vista quantitativo o qualitativo – pochissime oppure relative a fattori circoscritti come può essere la sottolineatura di un uso particolarmente virtuosistico della lingua –, quelle di *Senilità* sono in quantità cospicua (dodici) e constano di numeri attribuiti a precisi episodi del romanzo o a interi capitoli.<sup>40</sup>

L'indagine di prima mano effettuata presso la Casa-Biblioteca di Parise a Ponte di Piave ha consentito di dare una possibile spiegazione a molte delle segnalazioni, che paiono effettivamente confermare la subodorata parentela con *L'odore del sangue* argomentata precedentemente.

La più importante di esse è quella di cui si è già abbondantemente parlato e che si trova in prima pagina, segnata con un tratto di matita: «La sua famiglia? Una sola sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma

delle quali postillata e sottolineata (cfr. *La cognizione del dolore* di C.E. Gadda, Torino, Einaudi, 1970, in M. Brunetta, *Archivio* cit., p. 243). Tuttavia le segnalazioni che vi si riscontrano non sembrano riguardare la tesi che si sta sostenendo, almeno non con la stessa evidenza e la stessa logica di *Senilità*.

<sup>40</sup> Parimenti, si potrebbe obiettare che le annotazioni su *Senilità* siano state fatte in occasione della stesura della sceneggiatura, realizzata da Parise, per il film omonimo nel 1961 (effettivamente i numeri potrebbero corrispondere a sequenze di immagini), ma non ci sono prove per negarlo in maniera esclusiva, come non ci sono prove per confermarlo. A ciò si aggiunge che quello stesso anno Parise collaborò anche alla sceneggiatura per il film *Agostino*, tratto dal libro di Moravia, e si presuppone pertanto che lo stesso trattamento sia stato riservato anche a quest'ultimo; invece *Agostino* non figura nella sua biblioteca, dunque c'è da pensare che per il romanzo moraviano Parise non avesse lo stesso interesse: pertanto, poiché è stata scritta la sceneggiatura per entrambi e in tempi assai ravvicinati, le tracce che si riscontrano in *Senilità* non hanno evidentemente a che vedere con essa.

più vecchia per carattere o forse per destino. Dei due, era lui l'egoista, il giovane; ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo, e così, sentendosi le spalle gravate di tanta responsabilità, egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli ma anche il godimento, la felicità». <sup>41</sup> Senza ripetere le osservazioni già fatte su come si presti ad essere calco per la trama di *L'odore del sangue*, il fatto che Parise, in qualche momento della sua vita, vicino o lontano dalla stesura del suo romanzo, abbia pensato di segnare questo passo, legittima pienamente l'ipotesi che esso possa aver costituito un nucleo tematico importante, magari da integrare o sviluppare come ispirazione autonoma. La supposizione viene avallata dal fatto che a margine del foglio, in corrispondenza della segnalazione e in verticale lungo la linea a matita, c'è scritto una parola, pressoché indecifrabile, forse «parlane», «parlare» o «parlarne», e questo è un caso davvero unico nell'ambito di tutte le segnalazioni, anche negli altri romanzi, che senza dubbio consacra questa citazione sveviana a un rango superiore; anche per esempio rispetto alla sottolineatura, qualche rigo più in alto, del periodo «T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti», <sup>42</sup> rivolta da Emilio ad Angiolina, che sancisce l'inizio della loro relazione. La genericità della frase e la sua estrema brevità rendono forzata qualsiasi interpretazione relativa a *L'odore del sangue*.

Nell'ambito sempre del primo capitolo – che è quasi una scheda segnaletica di tutti e quattro i personaggi – il numero 2 è posto accanto a «Volle il caso che subito il giorno dopo egli risapesse sul conto dell'Angiolina ben più di quanto ella gli avesse detto», <sup>43</sup> periodo separato da quello precedente con una lunga linea divisoria, sempre a matita. La parte di romanzo che viene così contrassegnata è quella in cui Emilio viene a conoscenza, in maniera indiretta, di informazioni riguardanti il passato di Angiolina, assai meno limpido di quanto avesse

<sup>41</sup> S, p. 9.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 11.

supposto. È quindi lo svelamento di una personalità fino ad allora solo accennata, e anche una specie di presentazione in corso d'opera di Angiolina, attraverso quelle che sono le sue caratteristiche fondamentali. Avviene qualcosa di molto simile anche con Stefano e Amalia. La segnalazione seguente, contrassegnata con il numero 3, marca «Il suo più intimo amico, un certo Balli, scultore, seppe dell'incontro subito il giorno dopo ch'era avvenuto»,<sup>44</sup> periodo che è separato dal resto del racconto allo stesso modo, con una linea a matita; qui il Balli viene introdotto per la prima volta e se ne evidenziano le peculiarità fisiche e caratteriali, che immediatamente trasmettono al lettore l'idea della carica carismatica che esercita nell'economia del romanzo.

A poca distanza entra in scena anche Amalia, e il numero 4 separa, sempre con la stessa linea a matita, il resto della narrazione dalla parte finale, che comincia proprio con «Era la prima volta ch'egli le parlava di una donna, e Amalia stette ad ascoltare sorpresa e con la cera subito mutata, quelle parole ch'egli credeva oneste, caste, ma che in bocca sua erano pregnhe di desiderio e di amore».<sup>45</sup> La fine del capitolo è un salto a capofitto nel mondo romantico della donna, e nella sua mente pronta a captare le gemme di un sentimento mai provato; dunque anche qui in fondo nessuna casualità, ancora la descrizione del personaggio e, implicitamente, di quale sarà il suo posto.

La descrizione, ma stavolta del paesaggio e dell'atmosfera suggestiva della città, deve forse aver colpito Parise quando segna con dei tratti a matita, nel capitolo II, «Si baciavano lungamente, la città ai loro piedi, muta, morta, come il mare, di lassù niente altro che una grande estensione di colore misterioso, indistinto: e nell'immobilità e nel silenzio città, mare e colli apparivano di un solo pezzo, la stessa materia foggiate e colorita da qualche artista bizzarro, divisa, tagliata da linee segnate da punti gialli, i fanali delle vie».<sup>46</sup> Si era già segnalato questo passo del romanzo, nell'osservare come la poesia della descrizione naturalista si capovolga, in *L'odore del sangue*, in un antipoeti-

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 21.

co ritratto di Roma. Appare tuttavia improbabile che Parise abbia voluto rovesciare la descrizione sveviana, o che ne sia stato ispirato per la descrizione della casa di campagna, che è l'unica parte del romanzo in cui si sente il palpito di una fusione sentita e completa con l'ambiente, dal momento che in quel caso esisteva, come si vedrà a breve, una fonte ben più attendibile e vicina della citazione d'autore.

Molte pagine più tardi ricomincia la numerazione, senza più segni divisori tra le frasi, e nel capitolo X la parte che viene contrassegnato nuovamente dal numero 2 apre con la frase seguente: «Durante il secondo appuntamento l'osservatore non s'assopì in lui un solo istante. N'ebbe il premio in una scoperta dolorosissima: nel tempo in cui egli con tanto sforzo s'era tenuto lontano da Angiolina, qualcuno doveva aver occupato il suo posto. Un altro, che non doveva somigliare ad alcuno degli uomini ch'egli conosceva e temeva. Non Leardi, non Giustini, non Datti. Doveva essere stato costui a prestarle degli accenti nuovi, bruschi, non manchevoli di spirito, e dei giuochi di parola grosolani. Doveva essere uno studente, perché ella maneggiava con grande disinvoltura alcune parole latine volte a senso turpe».<sup>47</sup> Emilio ha dunque la prova indiretta di un tradimento di Angiolina, che realizza attraverso la presenza di un plagio linguistico, e l'episodio non rivestirebbe in sé alcun valore particolare, se non fosse che in *L'odore del sangue* avviene qualcosa di estremamente simile: «Stupivo a sentire parlare Silvia così, non perché Silvia usasse sempre un linguaggio puritano, ma perché mi pareva avesse preso troppa confidenza e troppa disinvoltura con parole che non le stavano bene in bocca [...] Silvia mostrava ora i segni di un'influenza, appunto verbale, che sono sempre la spia all'amore o per meglio dire al plagio amoroso [...] il suo linguaggio non soltanto era liberissimo ma appunto allegro e sboccato come quello di chi lo usa in modo appunto allegro e sboccato: i giovani, quell'indistinta massa di ragazzi e ragazze, di classi sociali magari opposte, che però si confondono e si mischiano tra loro, a cominciare dal linguaggio».<sup>48</sup> Oltre al 'plagio' linguistico, tornano la sorpresa, la

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>48</sup> *OS*, p. 177.

prova del tradimento, la volgarità, la provenienza giovanile, il contrasto con il passato.

Nelle pagine successive, sempre dello stesso capitolo, vengono numerati con 3 e 4 i passi che si riferiscono allo stato di Emilio, geloso di un ignoto rivale, che vede in ogni dettaglio poco chiaro un segno dell'infedeltà di Angiolina. Il numero 3 è messo accanto alla frase «Spesso, cacciato fuori dalla propria casa dalla triste faccia della sorella, correva dagli Zarri [la famiglia di Angiolina]»<sup>49</sup> e ricorda la descrizione di molte fughe di Filippo in campagna, quando Paloma diventa, tra le altre cose, sollievo contro il peso delle aspettative materno-amorose di Silvia: «Silvia, come era nella sua natura, scivolava lentamente ma inesorabilmente dalla femminilità, dal sesso, alle cure materne [...] e incominciava la noia. Fuggivo, tornavo da Paloma».<sup>50</sup>

Con 4 invece è designata una scena in particolare, introdotta da «Una sera ella arrivò al loro ritrovo con più di un'ora di ritardo»,<sup>51</sup> a cui segue la descrizione della scena, in cui Emilio sospetta che Angiolina sia stata con un altro e dà sfogo alla sua gelosia con la frase «Tu sei stata or ora con un altro!»<sup>52</sup> che Parise ha sottolineato. I silenzi, le reticenze di Angiolina sono le stesse della Silvia innamorata/plagiata da Ugo, stato d'animo che viene pienamente somatizzato in ambo i casi, e così mentre Emilio si allarma per «le braccia [...] scottanti di febbre [...] gli occhi lucenti e la pelle arrossata»,<sup>53</sup> Filippo viene stordito dall'odore del sangue, l'odore dolciastro e nauseabondo, dalla narcosi: «nelle telefonate di Silvia cominciai ad avvertire, in contrasto con tutto il mio grigiore, mortuario, l'odore e anche il colore del sangue».<sup>54</sup>

Il numero 5, accompagnato a tre tratti con la matita, evidenzia il 'sogno socialista' di Emilio: «Una sera, trovandosi con Angiolina, egli ebbe un'idea che per quella sera alleviò potentemente il suo stato d'a-

<sup>49</sup> *S*, p. 112.

<sup>50</sup> *OS*, p. 163.

<sup>51</sup> *S*, p. 113.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *OS*, p. 33.

nimo. Fu un sogno ch'egli ebbe e sviluppò accanto ad Angiolina e ad onta di questa vicinanza. Essi erano tanto infelici causa il turpe stato sociale vigente. Egli ne era tanto convinto che poté pensare d'essere persino capace di un'azione eroica pel trionfo del socialismo». <sup>55</sup> Questo lacerto avrebbe più di un potenziale significato che Parise avrebbe potuto cogliere, per evidenziarlo; volendo rimanere nell'ambito di un possibile legame con *L'odore del sangue* si possono rilevare almeno due fattori, che sono l'importanza del sogno e il proposito educativo, sebbene in Parise la dimensione onirica sia più nel senso proprio del termine (il continuo ricorrere della narcosi lo comprova), mentre in Svevo è metaforica.

Il numero 6 contrassegna l'inizio di un periodo («Allora ella fece un ultimo tentativo. Gli raccontò che il padre non le dava pace e che le era riuscito con grande fatica di trattenerlo dal fargli una scenaccia») <sup>56</sup> in cui Angiolina ricorre a una specie di ricatto per tenere Emilio lontano dalla sua casa. Si affaccia dunque un elemento che è ben presente nel romanzo di Parise, quello del tentativo di entrare nella dimora della donna, per appropriarsi (o riappropriarsi, nel caso di Filippo) di una parte di lei inavvicinabile o perduta.

Il numero 7 è posto accanto all'indicazione del capitolo XI di *Senilità*, e ciò porterebbe a pensare che designi l'intero capitolo, ma qui una possibile interpretazione è assai ardua perché non ci sono elementi particolarmente significativi. Senza nessuna numerazione Parise indica con tre tratti a matita un episodio ben definito all'interno del capitolo, in cui Angiolina fa da modella per un soggetto mistico a Stefano Balli: «Angiolina ritornò alla posa e il Balli al lavoro. Per una mezz'ora ella posò con tutta coscienziosità, figurandosi di pregare, come le aveva ordinato lo scultore, per avere un'espressione supplice nella faccia». <sup>57</sup>

Dopo poche pagine torna l'ambientazione domestica, questa volta colta in uno scorcio di dialogo, con l'episodio contrassegnato dal nu-

<sup>55</sup> S, p. 14.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 122.

mero 8, in cui Angiolina, colta nell'atto del vestirsi, mostra ad Emilio una lettera dell'uomo con cui avrebbe dovuto contrarre un matrimonio di convenienza, e che invece l'ha abbandonata («– Disturbo? – chiese lui, fosco, trattenendosi dal baciarla, per non togliersi la possibilità di trovare uno sfogo nel litigio che meditava»).<sup>58</sup>

Il numero 9, scritto poco sopra le prime parole del capitolo XII, è l'ultimo sia della numerazione che degli appunti di Parise in *Senilità*. Viene qui descritto l'inizio del calvario di Amalia, con la manifestazione del delirio, improvvisa e violenta, che però non sconvolge eccessivamente il lettore, perché giunge più o meno 'preparata' dai fatti precedenti. Il capitolo è, in gran parte, una lunga e dettagliata descrizione dello stato fisico di Amalia, contraccolpo del trauma psicologico dell'amore insoddisfatto e della necessità di dimenticare l'impossibile Stefano Balli: «nell'occhio ravvivato dalla febbre null'altro che lo sforzo di vedere, le guance infiammate, le labbra violacee, asciutte, informi come una vecchia ferita che non sa più rimarginare [...] Si trovò nella destra un dito del proprio piede; lo coprse con la mano che poi sollevò chiusa come se avesse afferrato qualche cosa. Era vuota però ed ella la guardò più volte; poi ritornò al piede pronta a curvarsi di nuovo per ritornare a quella strana caccia». <sup>59</sup> Vale la pena ricordare qui una descrizione efficace quanto emblematica che Filippo fa di Silvia dopo che, a poco dalla fine, ella crede la storia sia finita per sempre: «Rimase così, in uno stato catatonico due o tre giorni: non vedeva nulla, non sentiva nulla, le persone che le stavano vicino, vecchi amici da sempre, pareva quasi non riconoscerle. Formalmente era ineccepibile: ma appunto di un formalismo freddo, generico, e inespressivo, velato di totale indifferenza. Silvia pensava a una cosa sola e, come tutti coloro che pensano a una cosa sola, fissa come un'ossessione, non poteva vedere e sentire nulla». <sup>60</sup>

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>60</sup> *OS*, p. 212.

### 3. Le tracce dell'elaborazione

Le considerazioni fatte sinora su *Senilità* come 'fonte' de *L'odore del sangue* inducono a pensare che il romanzo di Svevo sia emerso come ricordo di una lettura interiorizzata; alcuni dettagli particolarmente precisi – come la descrizione delle mani di Silvia e di Amalia – portano però a dubitare di ciò, dal momento che è effettivamente arduo credere che a distanza di tempo ci si possa ricordare di un dettaglio e riproporlo come citazione al rovescio. Perciò si è indotti a ipotizzare che la fonte sia stata utilizzata in tempi ravvicinati, in contemporanea con la stesura stessa del romanzo, cosa che andrebbe però a scontrarsi con l'idea, comunemente accettata, secondo cui *L'odore del sangue* è frutto di una scrittura 'di getto', realizzata in una condizione di *excessus mentis*,<sup>61</sup> dettata da vari motivi tra cui la congiuntura tra l'aggravarsi della malattia e un momento particolare della vita di Parise. Tuttavia, se è vero che il romanzo è stato scritto in un tempo molto breve, nessuno può sapere quando sia stato realmente 'pensato', per gradi o nella sua interezza, dal momento che i due momenti possono non essere affatto coincidenti.

A tal proposito è opportuno citare una serie di testi parisiani che presentano tutti qualche connessione con *L'odore del sangue*. Il primo è il racconto *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, che Parise pubblicò sul «Corriere della Sera» il 1° luglio 1984, in cui descrive il suo primo incontro con la casa di Salgareda:

Era un tardo pomeriggio di fine agosto, un po' ventilato: la famosa pioggia c'era già stata e la stagione stava calando verso l'autunno. Due uomini si avviavano verso il greto del fiume Piave, a cavallo, e di colpo Guido, uno dei due, scartò di lato fino ad inoltrarsi prima in un piccolo bosco di pioppi, poi in una minuscola radura sopraelevata e strana. Avvolto in un ampio verde disordinato, tra viti nane e alberi da frutto e altri pioppi e salici c'era un relitto di casa, una sorta di fienile quasi invisibile, coperto da un grosso gelso storto che gli stava di

<sup>61</sup> Come ha scritto Garboli, «la battitura si deve essere svolta non tanto a grande velocità ma in una sorta di estasi, di separazione dalla realtà, di *excessus mentis*, per così dire, fuori dal corpo e dal tempo» (C. Garboli, *Prefazione*, in G. Parise, *L'odore del sangue* cit., p. VII).

fronte. L'atmosfera, per quanto di pochi metri quadri, era strana e felice: un piccolo Eden profumato di sambuco, dove il vento leggero e già fresco volteggiava insieme ai molti uccelli: merli, passeri e improvvisamente un cuculo e un picchio. [...] L'altro uomo ero io e già avevo deciso che avrei comprato quel fienile. Costò pochissimo, quasi nulla, lo riattivai con piccoli lavori, a Natale entrai in casa con le pareti gocciolanti di umidità. [...] Stavo a Roma, ma sempre più spesso in quel luogo incantato dove l'ozio era popolato di compagnia animale, giorno e notte.<sup>62</sup>

Questa è invece la descrizione fatta da Filippo relativa alla prima volta che vede la casa di campagna:

Una diecina di anni fa [...] mi capitò di andare a trovare un amico in un paese di campagna, in Veneto, lungo il Piave. Un giorno, un bellissimo giorno di settembre, si andò insieme a fare una passeggiata a cavallo nelle sue proprietà, che egli stesso coltivava e amministrava. Si capitò così, lungo il fiume, in un luogo che mi colpì immediatamente: era una specie di bosco dentro cui però occhieggiava una casupola, anzi i resti di una casupola abbandonata. Si trovava quasi sulla sponda del fiume ma era però chiusa da alberi, pioppi, salici, gelsi, in qualche cosa al tempo stesso di famigliare e di selvatico per cui le grandi fronde di alberi non potati nascondevano alla vista alberi da frutto da cui pendevano pesche e ciliegie. [...] Eravamo scesi da cavallo e si camminava cautamente in quel viluppo arboreo un po' come si fosse entrati in una specie di Eden [...] il chiù cantava subito seguito dal cuculo e dal picchio che martellava un salice a pochi metri da noi. [...] Ci avvicinammo alla casupola, al rudere, ridotto a una specie di fienile e basta. E qualche cosa mi fece dire: "Se questo posto costasse poco, proprio poco, lo comprerei. Non so per farne che, ma lo comprerei". [...] La cifra era irrisoria per cui non ci pensai su [...] I lavori furono eseguiti anche quelli, un po' magicamente, con grande rapidità e con pochissima spesa, e Silvia e io la inaugurammo per il Natale dello stesso anno. [...] Cominciammo ad abitarla sempre più spesso e molto ci stavo io da solo. Silvia mi raggiungeva, stava alcuni giorni, tornava a Roma.<sup>63</sup>

Il confronto tra i due testi non lascia molto spazio a dubbi, anche perché la «diecina di anni fa» a cui fa riferimento Filippo, tenendo presente il 1979 come anno di nascita di *L'odore del sangue*, è il

<sup>62</sup> G. Parise, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, «Corriere della Sera», 1<sup>o</sup> luglio 1984, riedito in L. Capellini, *Il Veneto di Goffredo Parise*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006.

<sup>63</sup> *OS*, pp. 153-154.

1970, anno in cui Parise vede e acquista la casa di Salgareda, e questo riconduce al ricordo oggetto del racconto del «Corriere»: dunque le immagini mentali e psicologiche che danno origine alla rievocazione sono di molto precedenti, si sedimentano nella memoria di Parise e vengono non solo concretizzate nel romanzo e nell'articolo, ma anche in un terzo testo assai meno conosciuto, la prefazione ad un libro di storia locale<sup>64</sup> che ripropone una variazione sul tema – peraltro assai simile – degli stessi motivi, e la cui pubblicazione risale al 1980, dunque vicinissima al romanzo, fatto non certo casuale.

Enza Del Tedesco rintraccia spunti autobiografici del romanzo in alcuni scritti precedenti, come *La grande vacanza*, *L'Assoluto naturale* ma soprattutto *Arsenico*, prosa risalente al 1962 e poi abbandonata, pubblicata solo nel 1986, in cui la scrittura registra i sussulti di un impulso autodistruttivo che *L'odore del sangue* ha svelato nella sua integrità.<sup>65</sup> Sulla stessa scia Manuela Brunetta, che punta l'attenzione su due racconti che più di altri anticipano le atmosfere e i temi del romanzo: si tratta di *Roma*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 22 maggio 1979 con il titolo *Notte senza suoni*, e di *Sesso*, pubblicato sempre sul «Corriere della Sera» il 22 giugno 1980 con il titolo *Solitudine*.<sup>66</sup> Il primo racconto è quello di un assassinio e si ritrovano fattori come la narcosi, il sangue, il colore viola; il secondo ripropone addirittura *in nuce* il nucleo del romanzo, cioè una donna cinquantenne che ha una relazione con un ragazzo dalle caratteristiche, somatiche e non, vicinissime a quelle di Ugo. La Brunetta cita anche l'intervento di Giorgio Amitrano,<sup>67</sup> che con grande tempismo dopo l'uscita del romanzo aveva individuato nei *Sillabari* le suggestioni che poi avrebbero trovato un più ampio sviluppo in *L'odore del sangue*.

<sup>64</sup> G. Parise, *Prefazione*, in *Una terra ricca di memorie*, Noventa di Piave (VE), Comune di Noventa di Piave, 1980. La fonte è riportata in C. Rorato, *Appendice*, in *La casa di Goffredo Parise a Salgareda*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006, pp. 47-48.

<sup>65</sup> E. Del Tedesco, «*L'odore del sangue*» di Goffredo Parise. *Storia di un matricidio*, «Paragone» (27-29), 2000, pp. 143-144.

<sup>66</sup> M. Brunetta, *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, «Esperienze letterarie» (4), 2001, pp. 63-65.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 63, n. 15.

Altra fonte che si può segnalare è un autografo inedito conservato presso la Casa di Cultura a Ponte di Piave, senza data, in cui è abbozzata la storia di una commedia mai realizzata schizzata attraverso 16 punti: «1 non sono più giovane; 2 il piacere della solitudine; 3 i giovani; 4 lite col marito; 5 descrizione del [...] con una [...];<sup>68</sup> 6 scopata; fine I atto; 7 dispiacere della solitudine; 8 cane; 9 morte del padre; 10 figli; 11 segreteria telefonica; 12 telefonate; 13 cambiare casa, città, ambiente; 14 ricordi; 15 disperazione della solitudine; cambiamento luce trasparente; 16 giardino pubblico». Pur trattandosi dello schema di una commedia, il lettore di *L'odore del sangue* non può non essere colpito dalla presenza di alcuni *topoi* ricorrenti che vede proposti ancora una volta, ma anche di qualche elemento meno generico e più caratteristico (le telefonate), per cui anche questo abbozzo di commedia potrebbe esser stato un altro possibile testo di riferimento. Come già accennato, non si hanno informazioni sulla data, ma dovrebbe essere posteriore al 1965 (anno di brevetto della segreteria telefonica) e anteriore agli anni Ottanta, dal momento che l'interesse di Parise per il teatro non sopravvive a lungo. Se così fosse, si avrebbe anche qui un'ideale coincidenza di date.

Uno sguardo alla biblioteca di Parise, infine, rende necessaria la menzione di un libro che lo scrittore legge e annota: si tratta di *Psicologia e poesia* di Carl Gustav Jung, fittamente sottolineato, a dimostrazione del grande interesse per il testo. Particolarmente significative risultano le parti in cui Jung, nel delineare il romanzo psicologico, afferma una sorta di equivalenza tra l'opera d'arte e la nevrosi,<sup>69</sup> e la non necessaria censura nel sogno del desiderio represso.<sup>70</sup>

Tirando le fila del discorso, si può affermare che *L'odore del sangue* non è affatto, da tutti i punti di vista, un romanzo di rottura con la tradizione parisiense, al contrario consente di colmare una serie di vuoti

<sup>68</sup> Si è ommesso il testo perché non risulta leggibile.

<sup>69</sup> «Se si spiega un'opera d'arte nello stesso modo in cui si spiega una nevrosi, si può concludere che l'opera d'arte è una nevrosi, o la nevrosi un'opera d'arte» (C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, trad. di G. Bollea, E. Schanzer e A. Vita, Torino, Boringhieri, 1979, p. 22).

<sup>70</sup> «Non è vero che i sogni contengono soltanto desideri inadeguati e quindi rimossi, che si presentino velati da un'ipotetica censura onirica» (*ibidem*, p. 28).

interpretativi altrimenti inspiegabili. La cronologia dei testi citati in questo paragrafo mostra anche come sia concretamente possibile che essi siano stati, rispetto a *L'odore del sangue*, frutto dell'elaborazione successiva, prodotto contemporaneo o fonte di ispirazione precedente. Si può allora dire che da un lato il romanzo è prodotto di lungo corso, anche se realizzato in tempi brevi, dall'altro che questo – unitamente al pregnante elemento autobiografico – non ha impedito il ricorso alla libera autocitazione, che comunque smentisce da sé una scrittura fin troppo spontanea. Ammessa così la possibilità dell'elaborazione di fonti proprie, anche quelle altrui, e in particolare Svevo, possono aver adempito allo stesso scopo. L'obiezione ultima, estrema, potrebbe essere che le segnalazioni a *Senilità* vengano fatte da Parise dopo aver scritto *L'odore del sangue*. Ma ciò non toglie loro importanza, anzi forse la moltiplica, perché diventano quasi la dimostrazione di come Parise abbia preso coscienza di un destino affine a quello dello scrittore triestino, dato che *Senilità* è ispirato alla reale relazione che Svevo visse con una sartina di Trieste, Giuseppina Zergol, e *L'odore del sangue* alla relazione di Parise con Omaira Rorato.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> È facile e riduttivo ricondurre la vita di uno scrittore alla sua produzione narrativa. Gio-setta Fioroni a chi, dopo vent'anni dalla morte di Parise, le chiedeva se *L'odore del sangue* fosse un tentativo di autoanalisi, rispondeva: «Assolutamente no. Parise era prima di ogni altra cosa un artista e come ogni vero artista ha sempre usato i suoi personali sogni e incubi per viaggiare dentro la letteratura, che era la passione della sua vita» (G. Fioroni, *Goffredo, il sesso, l'amore e la morte*, intervista a cura di E. Rasy, «Panorama», 12 giugno 1997). Per Parise l'arte ha «la a minuscola» ed è «un sentimento al tempo stesso elementare e complesso che a volerlo analizzare a tutti i costi assomiglia molto all'amore» (G. Parise, *Intervista introduttiva* cit., p. 1).

Elena Porciani

## Il moto perpetuo del racconto in *Narratori delle pianure* di Gianni Celati

In questo mestiere l'unica cosa che non sia fumo negli occhi sono i pezzi di roba sparsa da cui parti, dove giri intorno a qualcosa sempre in fieri, fatto di immagini e pensieri non ancora addomesticati.<sup>1</sup>

Queste parole, pronunciate da Gianni Celati in un incontro tenuto presso l'Università di Bergamo nel febbraio 2007, sintetizzano il senso della sua attività di narratore: ben distante dal «vizio del bottino estetico»<sup>2</sup> e dalle convenzioni della letteratura confezionata, Celati lavora come un artigiano della narrazione, alle prese con una materia non solo non ancora addomesticata, ma anche mai del tutto addomesticabile, destinata a rimanere sfuggente e in divenire, sempre un po' più in là o un po' più in qua rispetto al punto in cui la parola scritta si spinge. Notevole nel passo è la semplicità *understated* del linguaggio, in polemica – condivisibile o meno – con quelli che all'autore appaiono 'critici-gangster',<sup>3</sup> impegnati a neutralizzare con regole e formule l'istinto affabulatorio che pertiene all'essere umano «come animale

<sup>1</sup> G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, in *Gianni Celati, «Riga 28»*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2008, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>3</sup> In veste di gangster i critici si presentano in sogno al protagonista del racconto *I lettori di libri sono sempre più falsi*, contenuto in *Quattro novelle sulle apparenze* (1986).

fantasticante, sempre in stati di incantamento per effetto del sentito dire, sempre pronto a menare la lingua per raccontarsi favole e panzane». <sup>4</sup> Non inganni, però, il tono dimesso: ricchissimo è in Celati il repertorio di riferimenti letterari, linguistici, filosofici, figurativi e cinematografici, <sup>5</sup> affrontati dalla prospettiva non di chi vuol mettere a punto una grammatica dell'immaginario, ma di chi si confronta con ossessioni e percorsi altrui sul comune terreno della creazione artistica. Basta solo pensare all'interesse di lungo termine verso lo *Zibaldone*, del quale egli apprezza l'esemplare «mobilità che può espandersi in ogni direzione, inseguendo la sorpresa del dire qualcosa che fino ad allora non si pensava», e che dà vita alla «linea leopardiana della prosa: mai linea retta, linea sempre erratica e frammentaria, mobile e sospesa». <sup>6</sup>

È in un simile orizzonte che si inserisce il rapporto di Celati con la narrazione orale: né recupero nostalgico né vezzo etnografico, nella sua commistione di incantamento e contrattazione sociale del senso, <sup>7</sup> lo *storytelling* riveste il ruolo di modello prediletto per una scrittura che aspira a smarcarsi dalla «narrativa professionale romanzesca [che] è ormai qualcosa come le patatine chimiche». <sup>8</sup> Com'è noto, in questo percorso è stata tappa essenziale la collaborazione con il fotografo Luigi Ghirri nel progetto *Viaggio in Italia*: <sup>9</sup>

<sup>4</sup> G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa* cit., p. 33.

<sup>5</sup> «Gianni Celati è lo scrittore più letterario che vi è oggi in Italia, e al tempo stesso è quello che ne mette in discussione radicalmente il mito, ne mostra tutti i limiti» (M. Belpoliti, *Celati, non ridete dei Gamuna* [2005], in *Gianni Celati* cit., p. 217).

<sup>6</sup> G. Celati, *La linea leopardiana della prosa*, «Zibaldoni e altre meraviglie», prima serie (<http://www.zibaldoni.it/archivio/numeri/01/zibaldoni/celati.htm>).

<sup>7</sup> In Celati l'istinto narrativo si lega al «problema pratico fondamentale nella manutenzione degli eventi, che è quello di riuscire a parlare a qualcuno senza sentirsi estranei» (idem, *Un sistema di racconti sul mondo esterno*, «Quindi», gennaio 1986, p. 8).

<sup>8</sup> Idem, *Letteratura come accumulo di roba sparsa* cit., p. 34.

<sup>9</sup> «Il dialogo tra i due artisti inizia nei primi anni Ottanta quando Ghirri invita Celati a collaborare al progetto *Viaggio in Italia*, un lavoro sul nuovo paesaggio italiano a cui partecipano venti fotografi – diciassette italiani e tre stranieri. Unico narratore coinvolto nel progetto, Celati vi contribuisce con il saggio *Verso la foce (reportage per un amico fotografo)*, un collage di appunti e narrazioni poi in parte riscritti e pubblicati in *Narratori delle pianure e Verso la foce*» (M. Spunta, *Ghirri, Celati e lo «spazio di affezione»*, «Il lettore di provincia» [123-124], 2005, p. 28).

Nel 1981-82 ho girato lungo il Po e sul delta del Po, e spesso annotavo i racconti e le chiacchiere che sentivo nei bar. Pensavo di utilizzare questo materiale per descrivere il nuovo paesaggio, ma poi mi sono accorto che riuscivo a cavarne delle brevi novelle... [...]. Infine mi sono messo a scrivere partendo da quegli appunti, e mi davvo mezz'ora per scrivere una storia. Scrivevo senza voler sapere come sarebbe andata a finire, e se in mezz'ora non veniva bene la buttavo via.<sup>10</sup>

Nel 1985 le storie 'riuscite' sono confluite in *Narratori delle pianure*: abbandonato il romanzo, Celati abbraccia la forma diegetica breve, nella cui tradizione è più forte il legame con la matrice orale dell'arte narrativa. Dichiarata, in particolar modo, è la predilezione per il *Novellino*<sup>11</sup> e i suoi effetti di oralità, quali lo stile paratattico e lo scioglimento fulmineo delle novelle, anche se è soprattutto l'assenza della cornice a costituire un calzante modello per la raccolta di Celati, il cui andamento mobile e aperto mal sopporterebbe di essere compresso nelle maglie di una troppo rigida struttura. Ciò non toglie che la misura della felicità narrativa di *Narratori delle pianure* sia dettata anche da un'originale architettura in levare, imperniata su un dinamico doppio effetto di cornice invisibile. Innanzitutto, i racconti prendono le mosse da una comune scena orale non esplicitamente rappresentata, ma variamente evocata dal narratore raccoglitore di storie, in modo da creare, a ritroso, un implicito *frame* paratestuale.<sup>12</sup> In secondo luogo, poi, rimandi lessicali e tematici fra le storie danno l'impressione di un incessante movimento intratestuale che attraversa la raccolta e la tiene insieme. È a questo tratto di *Narratori delle pianure* che vorrei dedicare le seguenti pagine, in particolare a un vicendevole gioco di specchi tra narrazione e narrato che contribuisce a inserire la raccolta in quella

<sup>10</sup> G. Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa* cit., p. 33.

<sup>11</sup> «Da anni rileggo il *Novellino*, raccolta di novelle brevissime, composta tra il 1280 e il 1300. Il *Novellino* è un accumulo di pezzi sparsi, presi da altri libri, alla rinfusa, si direbbe. A quei tempi le novelle non rientravano nel campo della letteratura, ossia dei generi maggiori come il poema epico e la poesia lirica. Rientravano nella rubrica degli svaghi, del narare festivo» (*ibidem*, p. 28).

<sup>12</sup> Per questo primo aspetto cfr. E. Porciani, *Le cornici invisibili di Narratori delle pianure*, in *Letteratura come fantasticazione. A colloquio con Gianni Celati*, Atti del Convegno (Leicester, 2-4 maggio 2007), a cura di L. Rorato e M. Spunta, Ceredigion (UK), Edwin Mellen Press, in corso di pubblicazione.

«linea [...] erratica e frammentaria» della prosa che secondo le proprie esigenze poetiche, al di là delle appartenenze di genere, Celati riconduce allo *Zibaldone*.

Conviene, al riguardo, prendere avvio dalla venticinquesima delle trenta storie radunate in *Narratori delle pianure* che si intitola, non a caso, *La macchina del moto perpetuo di seconda specie*:

Al centro dell'hangar c'erano quattro grandi ruote di ferro disposte a quadrato, che giravano su perni innestati in un asse centrale, dove un sistema di camme e cuscinetti a sfera faceva sì che il loro moto fosse collegato e sincronico. Quello, secondo Fiess, era il cuore della macchina.

Dal cuore della macchina si diramavano in alto bracci a snodo collegati a ruote minori, di varie dimensioni, fino a costruire un'architettura di ruote e serpentine e bracci di ferro snodati che si estendevano irregolarmente nello spazio.

In certi punti degli snodi aerei c'erano saliscendi con tiranti rigidi e contrappesi in fondo, a forma di maglio. Quando la macchina era in moto quei magli piombavano sulle predelle innestate in certi punti delle ruote minori o delle quattro ruote maggiori: il maglio dava un gran pugno alla predella mettendo in moto la ruota e le ruote collegate e ritornando poi in alto per effetto del saliscendi, pronto a dare un altro pugno a un'altra predella a tempo debito.<sup>13</sup>

Si deve l'invenzione di un simile marchingegno all'operaio tedesco Rüdiger Fiess, dedicatosi nel dopoguerra allo studio del moto perpetuo secondo alcune linee di ricerca illustrate, a suo dire, in una lettera del 1949 al cancelliere Adenauer: a differenza della macchina del moto perpetuo di prima specie, che sarebbe stata «una fonte illimitata di energia meccanica» (p. 118), quella di seconda specie avrebbe ininterrottamente trasformato il calore in energia meccanica e viceversa, «usando solo la forza di gravità e la forza d'inerzia» (p. 120). Purtroppo non solo il finanziamento che il cancelliere avrebbe promesso non era mai arrivato, ma nel 1954 la casa in cui Fiess abitava era stata distrutta da un incendio «e tutti i suoi calcoli e il suo progetto andavano perduti, assieme alla lettera del cancelliere Adenauer» (p. 119). Lo ritroviamo ventiquattro anni dopo in una località vicino a Porto Garibaldi, in

<sup>13</sup> G. Celati, *Narratori delle pianure* (1985), Milano Feltrinelli, 1991, pp. 119-120. Le successive citazioni verranno indicate nel corpo del testo con il semplice numero di pagina.

provincia di Ravenna, dove si è trasferito insieme alla moglie romagnola con la buonuscita intascata in seguito a un incidente di lavoro, dopo il quale, peraltro, è rimasto claudicante. Un regista suo connazionale, amico di Celati, ha deciso di girare un documentario su di lui e, dopo aver vinto le sue resistenze, ha potuto vedere la macchina in funzione o, meglio, quello che di essa è stato possibile ricostruire dopo la distruzione del progetto originario:

Al momento attuale, cioè nel 1978, se messa in moto spingendo una ruota qualsiasi, la macchina riusciva a muoversi per circa cinquanta secondi. Secondo Reinhard [il regista] l'uomo non sperava più di ottenere un moto perpetuo vero e proprio, ma era affascinato da quel vasto movimento sincronico di ruote, snodi, saliscendi, tiranti, magli e palloni di gomma.

Passava tutta la giornata nell'hangar a guardare le ruote muoversi. (p. 121)

Come spesso accade nei racconti di Celati, il protagonista ha tutti i connotati di un buffo marginale, di un *fool* delle pianure; tuttavia, la macchina del moto perpetuo di seconda specie si offre allo sguardo dei lettori per un'ulteriore ragione. Quando arriviamo a leggere il racconto, abbiamo già alle spalle varie tematizzazioni riguardanti il movimento; anzi, a ben vedere il moto è un elemento tal punto portante nella raccolta che la macchina di Fiess finisce per farci l'effetto di una *mise en abyme*. Costantemente, infatti, nelle pagine precedenti ci siamo imbattuti in personaggi che si muovono e camminano: dalla storia di apertura, *L'isola in mezzo all'Atlantico*, in cui si legge del radioamatore Archie che «ogni giorno percorreva l'isola in lunghe passeggiate» (p. 11) alla *Traversata delle pianure* dove Celati racconta della migrazione di inizio secolo della madre «su un carretto, assieme ai fratelli, il mobilio, i genitori» (p. 89), passando per gli inarrestabili fallimentari spostamenti dello sciagurato fidanzato della *Ragazza di Sermide*, dapprima agitatore politico in una metropoli, poi autore cinematografico a Roma, documentarista nel Sud dell'Italia, importatore clandestino di automobili nel Nord Europa.

La dimensione matediegetica non è esclusiva della *Macchina del moto perpetuo di seconda specie*. Già in *Bambini pendolari che si so-*

*no perduti*, terza storia della raccolta, il moto, pervasivo sin dal titolo, consente una riflessione sul significato della ricorrenza del tema. Sia il ragazzino, di undici anni, sia la ragazzina, di tredici, ogni venerdì devono viaggiare in treno da Codogno a Milano, lui per trascorrere il weekend con la madre, lei per andare alla seduta dello psicoanalista che, nonostante la tenera età, la ha in cura. C'è qualcosa di così grottesco ed eccessivo in questa situazione che si intuisce perché i due giovanissimi protagonisti siano convinti che «genitori e adulti, più che noiosi, sono cretini» (p. 21) e abbiano deciso, di conseguenza, di diventare camminatori metropolitani: «È successo così. Durante il fine settimana a Milano, i due bambini andavano in giro per vedere se riuscivano a individuare per strada qualcuno che non fosse noioso» (*ibidem*). L'esito non è però positivo: «In pratica tutto quello che vedevano andando in giro faceva venir loro la malinconia» (p. 22), la stessa che provano quando sono insieme ai familiari. Dopo varie avventure, in un giorno di nebbia dalle parti di Monza, «hanno incontrato una donna che si era perduta» (p. 24):

Era una donna di mezz'età, in tuta sportiva, con berretto di lana in testa; quella mattina era uscita a correre, e non riusciva più a trovare la strada per tornare a casa. Faceva domande a tutti quelli che incontrava, dicendo di abitare in un lungo caseggiato come quelli che si vedevano in distanza, identici in tutto il quartiere. (p. 24)

La situazione narrativa ha assunto una valenza metaforica: la nebbia in cui i bambini si perdono insieme alla donna, coltivando il «sospetto che la vita potesse essere tutta così» (p. 25), lascia intuire come il moto continuo dei tanti viaggiatori, camminatori e fuggitivi che si muovono in *Narratori delle pianure* prenda avvio da uno smarrimento, una perdita, un vuoto di senso che si cerca di riempire tramite un movimento di inchiesta destinato, per sua stessa natura, a rimanere innappagato. Si pensi, per averne conferma, al racconto *Come fa il mondo ad andare avanti*, in cui già il titolo collega l'inarrestabile corsa in avanti del mondo al tentativo di spiegare come ciò accada. Su questo almanaccano, con surreali strumenti come l'encefalografo che registra le onde prodotte dalle piante, un tipografo in pensione, sempre più

stupito dalla quantità di parole scritte che ci circondano, la nipotina e un inventore un po' 'fricchettone', finché l'assessore alla cultura a cui si sono rivolti invita un esperto – uno dei tanti vacui esperti celatiani – a parlare sull'argomento in una conferenza:

Costui in meno di un'ora risolve il problema, risponde alle obiezioni del tipografo, della bambina e dell'inventore, e conclude la conferenza. Il pubblico applaude contentissimo di sentire che là fuori c'è un mondo così facile da spiegare che uno se la può cavare in mezz'ora.

Poi tutti, appena escono dalla sala e si ritrovano in strada, dimenticano immediatamente quello che hanno sentito, il conferenziere dimentica quello che ha detto, e l'indomani nessuno ricorda neanche più il titolo della conferenza. (p. 53)

Il mondo va frettolosamente avanti e la maggioranza degli umani cercano di muoversi al suo passo. Coloro che invece si fermano a interrogarne il senso, rimangono indietro – o di lato – rispetto al corso principale della marcia, in una posizione di marginalità e dissonanza che però, come accade anche nel caso di Fiess, è in grado di ispirare una storia e creare un'occasione di comunicazione narrativa. A ben vedere, infatti, nel caos cinetico del mondo sono a disposizione due tipi di movimento, di cui soltanto uno, nell'ottica di Celati, può dare origine a una narrazione e recare, così, un effettivo sollievo.<sup>14</sup> Se da una parte si situano coloro che affidano la compensazione della mancanza di senso a una parossistica velocità di spostamento e avanzamento che li stordisca, dall'altra c'è il moto – più lento ma senza posa anch'esso – dei *fool*, degli spostati, degli spettatori della vita, i quali, invece di assecondare il *mainstream*, convertono in storie la sensazione di straniamento derivata dal loro diverso ritmo e le raccontano a destinatari che si trasformeranno a loro volta in narratori, come suggerisce la dedica di apertura: «A quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte» (p. 7). Può capitare infatti che nel meccanismo di trasmissione di racconti si inserisca anche uno scrittore in esplo-

<sup>14</sup> «Noi crediamo sia possibile ricucire le apparenze disperse negli spazi vuoti, attraverso un racconto che organizzi l'esperienza, e che perciò dia sollievo, come quello di Ghirri» (idem, *Finzioni a cui credere* [1984], in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 177).

razione nelle pianure, come esplicitamente vediamo nel *Ritorno del viaggiatore*. Qui il personaggio narrante voce d'autore entra direttamente in scena raccontando di essersi messo in cammino alla ricerca del luogo di nascita della madre: una ricerca raddomantica, «senza saper bene dove andavo» (p. 105), iniziata prendendo il treno a Ferrara, tra la «gente che si era alzata come me nell'alba con l'impressione d'essere in un luogo sconosciuto, era uscita semiosciente di gesti ripetuti e abitudini attaccate al corpo, e si ritrovava là fuori pronta ad andar dovunque» (p. 105). Poi dopo varie tappe e luoghi attraversati, l'arrivo in autostop a Taglio del Po:

Appena ho tentato di attraversare la strada tutti gli automobilisti suonavano i loro claxon con grande foga. Ho avuto la certezza che quegli automobilisti non andassero da nessuna parte, soltanto circolassero all'infinito con i più miserabili pretesti, nel terrore d'essere immobili. Li ho osservati a un semaforo impazienti sotto la pioggia, claxonavano spasimando per non essere immobili. (p. 109)

La lentezza del viaggiatore, che garantisce una prospettiva straniata e marginale da cui osservare i luoghi e prendere nota delle cose per poi trascriverle, si scontra con il girare in tondo degli automobilisti impazziti, vaganti senza meta e senza posa nel «terrore» di un'immobilità che darebbe loro il tempo di osservarsi – insostenibilmente – nella loro frenesia. Si tratta di un movimento meccanico la cui accelerazione parossistica e assurda produce un rumoroso silenzio, al contempo assordante e insensibilizzante, l'opposto dello scambio dialogico del raccontarsi storie. Lo si nota anche in *Tempo che passa*, racconto che adotta la prospettiva di un'automolista, una donna che «va a lavorare in macchina, percorrendo una cinquantina di chilometri tra andata e ritorno» e al ritorno «si mette ad ascoltare il tempo che passa» (p. 46). In questo testo l'equilibrio tra fisico e metafisico di *Narratori delle pianure* raggiunge uno dei suoi vertici: parola dopo parola, frase dopo frase chi legge avanza in una descrizione del tempo che è tanto più efficace in quanto, anziché essere affidata a categorie cronologiche, è svolta attraverso l'evocazione degli ampi spazi dei suburbi padani:

La donna dice che in giro si vedono macchine, ma non si vedono cani né bambini. Come se l'unico loro scopo nella vita fosse di mettersi al riparo da seccature, imbarazzi o complicazioni, gli abitanti vivono nascosti in quelle villette, uscendo allo scoperto solo per andare al lavoro o fare la spesa in quel supermercato.

Nessuno ricorda più che cosa potrebbe esserci là fuori, a parte le ore del giorno, il tempo che passa. Allora nello spazio riempito da quel silenzio residenziale c'è solo tempo che passa, percepibile perché il silenzio lo rende così lento che sembra non passi mai.

Nessuno riesce più a sentire i rumori lontani degli altri, i quali ci dicono che là fuori tutto continua a funzionare. E la gente chiusa in casa non fa che pensarci a quell'assenza di rumori, aspettando l'ora del pranzo, della cena, o l'ora di guardare la televisione. Ma siccome pensandoci il tempo si allunga ancora di più come un elastico, gli abitanti si ritrovano là dentro spesso spaventati da un minuto che non passa mai. (p. 47)

Questa è l'altra faccia del silenzio: al moto convulso delle macchine corrisponde la vita «chiusa in casa», compresa «in una specie di rigor mortis da attesa che passi il tempo» (p. 48), da cui si esce, con l'automobile, per recarsi al lavoro o per comprare cibo e merci. In altri termini, lo sradicamento dai luoghi e la noia prevalgono dopo che il benessere economico e i suoi *status symbol* hanno reciso quella capacità di scambiare storie ed esperienze con gli altri su cui si fonderebbe la negoziazione sociale con il mondo «là fuori». Ciò significa anche assistere a un rovesciamento dell'area semantica dell'abitare: non più forma di appartenenza a una località, ma reclusione dentro la propria villetta. Da questo punto di vista *Tempo che passa* si lega alla seconda novella, *Ragazza giapponese*, che, come accade in alcune storie, prende avvio fuori della Pianura Padana, a Los Angeles. Dell'enigmatica protagonista, che prende le sue decisioni solo dopo aver consultato il «consigliere zodiacale» (p. 16), si legge:

Era piccola, minuta e abitava a nord della città, già vicina al deserto. Per arrivare a casa sua bisognava uscire dalle freeway dell'area metropolitana, passare sopra immensi ponti affollati di camion e macchine su otto corsie, prendere una exit verso il nord e ritrovarsi in un canyon, andare avanti fino ad una Arco Station, girare a destra su per una collina. (p. 16)

Il forte contrasto tra la minutezza della donna e l'immensità delle autostrade californiane, descritte con un andamento simile a un lunghissimo campo cinematografico, introduce la non aderenza della ragazza giapponese agli ambienti che, più che abitare, attraversa senza percepire. A tutto, infatti, essa sembra indifferente, fuorché ai consigli astrologici del suo consulente e alle prove dei cantanti famosi a cui ogni sera assiste presentandosi «con il nome francese che aveva assunto da quando era stilista di moda» (p. 17). Una simile indifferenza non viene meno neanche quando approda, sempre in seguito a un'indicazione astrale, a Bollate: «in quel posto si è trovata bene, e non ha mai fatto caso a quella fortezza [un palazzo a forma di fortezza] che sembra una prigione, né agli occhi dei disoccupati che la seguivano appena uscita di casa» (p. 20).

I continui richiami da un testo all'altro conferiscono al moto un carattere non solo tematico, ma anche strutturale: nonostante mutino le identità e le situazioni, si ha l'impressione di un trapassare del movimento dei personaggi da una storia nell'altra. Se il misterioso bambino che in *Fantasmia a Borgoforte* si fa caricare in macchina dalle due donne sembra fuoriuscito dalla nebbia in cui i ragazzini pendolari del terzo racconto si sono smarriti, alla stessa razza di *Wanderer* appartengono sia il radioamatore scozzese Archie della prima storia sia il protagonista di *Dagli aeroporti* che, «appena il sole era alto, doveva abbandonare i suoi studi, uscire di casa e avviarsi in una delle sue camminate da camminatore solitario per le campagne» (p. 66). Mentre i tre fratelli calciatori che, stremati dall'agonismo fanatico e dal militarresco allenamento a cui sono stati sottoposti, fuggono in Svizzera a bordo di un camion rubato, che peraltro sfasciano prima di essere catturati dalla polizia «dopo una lunga battuta notturna nelle zone di confine» (p. 31), anticipano i protagonisti di *Giovani umani in fuga* nell'ultimo racconto:

Su quella barca sono andati in alto mare, e hanno lasciato scivolare in acqua il loro amico morto. Dopo non sapevano risolversi a tornare indietro e hanno continuato a remare; avevano l'idea che, continuando a remare, sarebbero arrivati da qualche parte. (p. 146)

Sono queste le ultime parole della raccolta: una fine che in realtà non chiude, ma, guardando oltre la linea dell'orizzonte, rimanda al primo racconto, *Un'isola in mezzo al mare*. Ne deriva un'impressione di circolarità che alimenta l'idea che ogni storia – con il movimento da essa innescato – non termini in se stessa, non si concluda e non concluda con l'ultimo suo punto, ma si sporga verso altre innervandosi attraverso tutti quei viottoli, alternativi rispetto alle strade maggiori, nei quali ci imbattiamo come fossero sentieri che permettono di passare da una parte all'altra delle pianure – e di *Narratori delle pianure* – senza soluzione di continuità. Così, il bambino di *Fantasmia a Borgoforte* esce dall'auto e corre «fuori sotto la pioggia, scomparendo subito giù per quel viottolo» (p. 61) che sembra intrecciarsi con uno di quelli in cui si reca a camminare lo scienziato senza più fiducia nella scienza di *Dagli aeroporti*:

Quasi fuggendo all'aria aperta lasciava dietro di sé quella casa che era diventata il suo ambiente, non fatto di muri e confini ma di immagini che aveva di se stesso, le quali creavano come un alone attorno alle cose e l'apparenza d'una vita durevole; allora, il viottolo non asfaltato e poi un terreno aperto, i campi coltivati, un cimitero di campagna in abbandono, erano subito altri luoghi di immagini, la varietà del mondo davanti a cui aveva sempre voglia di prendere appunti. (p. 67)

È dall'intreccio dei diversi livelli di questi vicendevoli richiami e giochi di riflesso che, come un invisibile, ma forte filo in perenne scorrimento tra le storie e i personaggi, tra la narrazione e la materia narrata, prende forma un coreografico effetto di cornice che si potrebbe definire ipertestuale, se con questo termine ci si limita a indicare una costruzione di testi che si sviluppa per nessi e collegamenti. Detto altrimenti, siamo di fronte a una macchina del moto perpetuo del racconto che, diversamente dallo scombinato dispositivo di Fiess, funziona più di cinquanta secondi, ma è comunque costitutivamente – perfettamente – imperfetta, sempre animata da un residuo di inconclusività che spinge anche noi lettori e lettrici a muoverci tra i testi, coinvolti nel passaggio di storie e trasformati in messaggeri della narrazione. Si comprende quindi che il cartello con su scritto «Divieto di sosta ai

nomadi» (p. 109), che nel *Ritorno del viaggiatore* appare all'io narrante su un argine del Po in una giornata di pioggia, acquista un valore più ampio rispetto alla ragione contingente della sua presenza in quel dato posto: il nomadismo viene a designare una condizione di perenne movimento, di attraversamento di spazi che pure dovrebbero essere familiari e si rivelano invece selvatici, pieni di 'roba sparsa da addomesticare' e, con essa, di narrazione da mettere in atto.

Matteo Martelli

Il corpo in ascolto.  
Sulle voci (ri)portate di Antonio Tabucchi

Il corpo dà luogo all'esistenza.

J.-L. Nancy

Il dato di partenza di queste riflessioni risiede in una constatazione piuttosto banale: l'accostamento, nell'opera di Tabucchi, di una concretezza corporea alla quale si associa una parola sabbiosa che scivola inghiottita fra le sillabe, formando, in molti casi, spazi vuoti della pagina. Spazi a prima vista inesistenti nella connessione delle righe tipografiche, ma che alla lettura divengono voragini e vortici costituendo salti ed ellissi della dimensione della trama. Questi spazi, che solo per comodità potrebbero definirsi come nascosti, righe mancate od interrotte, hanno la capacità di sospendere il percorso narrativo, di deviarlo, spostando altrove l'attenzione ed il desiderio ricettivo, negandone al tempo stesso la soddisfazione. Se dunque una delle più comuni sensazioni nella lettura dei racconti e dei romanzi del toscano è quella di percorrere un tragitto «pieno di buchi che devono essere riempiti»,<sup>1</sup> la

<sup>1</sup> A. Botta (a cura di), *All'ascolto di 'rumori di fondo' fatti scrittura: intervista con Antonio Tabucchi*, «L'anello che non tiene» (1-2), 1991, p. 92. Di storie piene di buchi ha scritto anche Anna Dolfi. Del resto, altro spunto e dialogo per queste riflessioni sono state proprio le pagine di Dolfi, *Tabucchi la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, particolar-

concretezza dell'immagine e la direzionalità dei corpi che prendono vita nel racconto sembrerebbero accessi verso altre possibilità di lettura. Se, ancora, per una strada che voglia cogliere i nessi (dove questi siano mancanti) non è forse possibile giungere a chiarire i contenuti testuali (bensì le strategie messe in opera dall'autore) lasciando al lettore, in finale del testo, non soltanto il compito di una revisione a posteriori, una doppia lettura per collocare (e ordinare) le tessere presenti, ma appunto il limite di quella poca sabbia che è rimasta sul palmo nel gesto di raccoglierla, trasferire l'attenzione dalla decifrazione dei contenuti verso il movimento corporeo può essere non tanto un gioco speculare fra un vuoto e un pieno presente nella pagina, quanto uno sguardo verso altri passaggi comunicativi espressi dai testi. Ciò che si vuole proporre di seguire in queste pagine, dunque, non è una diversa rappresentazione delle modalità testuali, bensì come gli atteggiamenti corporei determinino in maniera rilevante l'esperienza di alcuni dei personaggi di Tabucchi e come essi siano in relazione a sperimentazioni conoscitive che evadono da un comune approccio alla realtà.

Corporeità è qui intesa anzitutto come posizionamento, esposizione ad una scena e ad un mondo con il quale è originariamente in contatto, luogo di modificazione, manipolazione e flusso dell'evento narrativo, del tessuto del racconto. Ed inoltre come un corpo in ascolto, quello del personaggio, accanto al quale si presentano almeno altri due corpi auditivi (quello dello scrittore e del lettore). Un ascolto che si dà come presenza, capacità sensibile ed immediata di attraversamento e ricezione, movimento guida delle traiettorie narrative.

In tal senso la prima immagine che può avvistarsi sembrerebbe essere quella del corpo che si crede morto appartenente al protagonista di *Sostiene Pereira*, corpo malato e in affanno, obeso e chiuso rispetto all'ambiente. Il romanzo sulla crisi e conflittualità esistenziale dell'anziano giornalista del «Lisboa» è un testo costruito sulla diversa articolazione dei corpi dei soggetti che vi prendono parte, propriamente è

mente la prima e la terza sezione del libro. Un percorso sulle ellissi narrative nelle opere di Tabucchi è stato fatto da A. Iovinelli, *I dialoghi manca(n)ti di Antonio Tabucchi*, «Italies», 2007, pp. 149-171.

fondato su un diverso senso che si può attribuire al termine *presenza*, ad una presenza dei corpi al mondo, poiché se «i gesti, i movimenti, i rituali di Pereira sono un po' la base musicale del romanzo»<sup>2</sup> è poi a partire dalla mancata identità fra questi e l'esistenza del protagonista che lo stesso è condotto «alla bizzarra idea che lui, forse, non viveva, ma era come fosse già morto».<sup>3</sup> Il corpo di Pereira è assente, come morto, perché concentrato su sé, chiuso nella propria memoria (*dis*)ordinata, in un distacco tattile dall'esterno che diviene cecità, incapacità di vedere quanto sta accadendo: il progressivo incupirsi della dittatura così come gli avvenimenti delittuosi della confinante Spagna. È un corpo memoriale che tenta di recuperare entro sé una propria zona d'equilibrio (la pagina culturale del «Lisboa», l'amore per la letteratura, la giovinezza all'università di Coimbra), ma al tempo stesso, e fin dall'inizio del romanzo, è turbato da un esterno che lo sovrasta e che nella sua chiusura non riesce a cogliere se non nella sensazione del fastidio e nella reazione fisica del sudore. Pereira è colto all'interno di un processo di ritiro e sparizione iniziato da tempo il quale paradossalmente coincide con l'aumento della pinguedine del suo corpo, ispessendo, anche con la malattia, l'attenzione verso un'interiorità che non investe più se stessa nell'ordine ambientale di cui fa parte.<sup>4</sup> Una malattia o forse meglio una sofferenza che oltrepassa, come suggerito anche dagli incontri con il dottor Cardoso, medico della clinica talassoterapica, la divisione di un organismo piegato fra gli ambiti del fisico e dello psichico, nella direzione di un'unità ambigua del corpo come appartenenza ad un mondo.<sup>5</sup> Pereira difatti recupererà una propria vo-

<sup>2</sup> P. Mauri, *L'opera imminente*, Torino, Einaudi, 1998, p. 173.

<sup>3</sup> A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 15.

<sup>4</sup> «Al limite possiamo dire di essere al mondo solo perché siamo impegnati in un mondo. Il giorno in cui questo impegno cessa, in cui cessa la nostra presa sul mondo, il corpo non si riconosce più, non si sente più vivo e perciò si congela dalla terra. Questo congedo è preparato da un progressivo disinteresse per il mondo, da una caduta di significati, da una progressiva cecità, che non consente più di vedere un senso nelle cose che pur si vedono» (U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002, ed. aggiornata, p. 130).

<sup>5</sup> «Mi sono laureato in medicina e poi ho fatto due specializzazioni, una in dietologia e l'altra in psicologia, rispose il dottor Cardoso. Non vedo il nesso fra le due specializzazioni, sostiene di aver detto Pereira, mi scusi ma non vedo il nesso. Forse c'è un nesso mag-

lizione, una propria presenza reale, solo dopo aver affrontato un percorso di incontri con altri corpi (giovani, in situazione e proiezione) e un processo di dimagrimento, d'estinzione di una propria zavorra che lo tratteneva entro i termini di una distanza che escludeva una possibilità di relazione.

Un'attenzione particolare al corpo come immediata identità entro una situazione è del resto riscontrabile già nell'osservazione dello stesso Pereira. I corpi giovani, quello prima amoroso e poi violato di Monteiro Rossi così come le descrizioni di Marta nel passaggio dal primo incontro alla clandestinità della ragazza,<sup>6</sup> rivelano la loro aderenza all'esistenza: il corpo si modifica, muta, viene anche negato violentemente, ma ciò deriva da un suo precedente stato d'ascolto, dal suo essere in tensione e dal suo porsi come *intenzione*: «sono pasticci che mi piacciono, mi ci trovo a mio agio, in fondo è la vita che ho scelto».<sup>7</sup> Rispetto a quegli incontri, o all'evento scatenante, come lo definisce il dottor Cardoso, Pereira non può sottrarsi.<sup>8</sup> La differenza che i ragazzi pongono nella vita memoriale del protagonista è quella di una apertura rispetto al luogo dell'accadere dell'esistenza, della sua spendibilità e coerenza, nella doppia dimensione di un'esposizione ed espressione che non possono non ricadere e riguardare tutto ciò che è

giore di quanto non si pensi, disse il dottor Cardoso, non so se lei può immaginare i nessi che intercorrono fra il nostro corpo e la nostra psiche, ma ce ne sono più di quanti immagina» (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira* cit., p. 120).

<sup>6</sup> «La ragazza che arrivò, sostiene Pereira, portava un cappello di refe. Era bellissima, chiara di carnagione, con gli occhi verdi e le braccia tornite. Indossava un vestito con delle bretelle che si incrociavano dietro la schiena e che mettevano in risalto le sue spalle dolci e ben squadrate»; «L'unico motivo per cui riconobbe Marta in quella magra ragazza bionda dai capelli corti che stava vicino al ventilatore fu perché portava lo stesso vestito di sempre, altrimenti non la avrebbe riconosciuta proprio, Marta sembrava trasformata [...]. E poi doveva essere dimagrita di almeno dieci chili. Le sue spalle, che Pereira ricordava dolci e tonde, mostravano due scapole ossute, come ali di pollo» (*ibidem*, pp. 27, 138).

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>8</sup> «L'evento scatenante di cui parla lo psicologo è l'incontro con Monteiro, che ha dato origine a un processo di conflittualità tra valori in cui Pereira ha sempre creduto (valori umani, civili e religiosi) e una realtà che è la negazione di tali valori e della quale lui si sente in parte responsabile, essendosi attenuto alle regole di 'silenzio' imposte dal regime» (F. Bri-zio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 141).

dato, ciò che accoglie i corpi. In tal senso fra il lavoro in clandestinità e i necrologi su García Lorca o Majakovskij non può che esserci continuità, entrambi derivando da uno stato di presenza. L'incontro così chiama Pereira nella sua contraddizione, obbligandolo ad uscire dalla sua cecità, a modificare il suo posizionamento e investimento.

Nel dettato della testimonianza il giornalista pare più volte confuso, non tanto sugli avvenimenti, che descrive con un'esattezza meticolosa, quanto sulle ragioni motivazionali che sottostanno a quelli. Al di là di una insistente ritrosia che nasconde alla superficie testuale il processo sottostante al cambiamento, in primo luogo il lavoro del sogno, di ciò che Pereira definisce non pertinente alla vicenda mentre in realtà sembra assumere una certa consistenza nell'accoglienza di un diverso «io egemone» all'interno della confederazione delle anime, le scelte che di volta in volta lo conducono ad occuparsi delle vicende di Monteiro Rossi e di Marta risultano ambigue, collocate in un codice diverso dalla logica abituale, in un'immediatezza sensoriale che risulta essere distacco dal sé corporeo verso l'esperienza dell'altro.

Il non sapere di Pereira, la sua ambiguità motivazionale dal punto di vista della ragione discorsiva, è un'increspatura verso l'esterno: un ricollocarsi graduale fuori di sé, in un ambiente da abitare, nel quale si abita. Il corpo non spiega quanto accade, bensì comprende,<sup>9</sup> il modo del corpo di articolarsi nello spazio è questa sua comprensione e di conseguenza un'azione all'interno di quella struttura, è uno stare presente. Questa piega, questa linea che segna il percorso del romanzo e che conduce a vedere quanto prima non poteva essere visto, altrove è esperienza prima della scrittura di Tabucchi, tessitura che il lettore trova già data, operante, segno anteriore di una processualità che i personaggi sperimentano su se stessi. È il caso di testi quale *Requiem o Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, primo dei racconti di

<sup>9</sup> L'uso di questi due termini fa riferimento alla differenziazione proposta da Jaspers, e ripresa da Galimberti nel suo studio sul corpo, fra una comprensione come «visione intuitiva di qualcosa dal di dentro» e una spiegazione come «conoscenza dei nessi causali oggettivi che sono sempre visti dal di fuori. Comprendere e spiegare hanno dunque un significato diverso. Infatti è possibile 'spiegare' qualcosa senza 'comprenderlo'» (U. Galimberti, *Il corpo cit.*, p. 169).

*Angelo nero*, narrazione in qualche modo emblema di come il posizionamento del corpo del soggetto funga da strumento guida, da percorso conoscitivo e descrittivo. In quanto data, in quanto agente essa stessa nella scrittura, nella sua composizione e direzione, in questi casi la corporeità svicola dall'elemento descrittivo del sé, da quella chiusura nella propria sofferenza tipica di Pereira, per essere già oltre, viatico di un'esperienza propriamente di ciò che è altrove, al di là del *soma* e imprescindibile da esso. Se difatti nel romanzo sul giornalista portoghese la fisicità è segno e strumento di una trasformazione, passaggio da un abitarsi ad un abitare, in *Voci portate da qualcosa* risulta essere modello guida, trattenuta al di là di quanto riportato sulla pagina.

In questo caso il narratore (un narratore che pare parlare a se stesso ma allo stesso tempo dettare le istruzioni ad un personaggio-marionetta in sua balia<sup>10</sup>) si presenta entro limiti che sono definiti dalle possibilità percettive nelle quali viene a collocarsi. Il narratore, e con lui il personaggio, sono effettivamente situati, ancorati ad una visione dal basso, al livello della passeggiata descritta. L'esterno, l'ambiente entro il quale si muovono, si dà per momenti e segmenti successivi di visione, per spostamento, secondo una modalità abbastanza diffusa nella scrittura tabucchiana che può ricondursi ad una tecnica di percezione e ingrandimento del particolare. È il lettore a dover ricostruire un itinerario marcato ma frammentario, a dover astrarre e sommare i particolari per definire la città, con il duomo e la torre, a riconoscerla per

<sup>10</sup> Narratore e personaggio potrebbero essere visti in questo racconto come slittamenti di una medesima identità. Fra loro non vi è coincidenza perfetta, così se nella prima parte il narratore è elemento guida del discorso a discapito del girovagare fisico del personaggio, nella seconda metà del racconto, dopo l'incontro con la voce di Tadeus, è interessante notare come l'affiorare dei momenti profondi del ricordo (e del senso di colpa) tenuto chiuso fino a quel momento dentro una botola sia ad opera del personaggio, della sua voce in prima persona, mentre il narratore da un lato in più momenti dubita della realtà della voce di Tadeus, e al tempo stesso sostiene il percorso del protagonista, per così dire, riordinando il ricordo una volta affiorato. Fra loro sussiste insomma una differente verbalizzazione (del ricordo e della realtà) pur senza che ciò crei una conflittualità. È del resto il narratore a suggerire la via del recupero del rimosso: «bisogna prendere le cose per ordine, ma le cose hanno un ordine? E a quale ordine si riferisce una frase come questa: a quale tempo, a quale momento, a quale circostanza? A tutto, può riferirsi a tutto, dunque è inutile pensare le cose per ordine, *lasciate pure venire così come vengono*» (A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in *Angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 20, corsivo mio).

successivi ordini di visione: Pisa non viene effettivamente mai nominata, rispettando l'andamento mimetico della camminata domenicale.<sup>11</sup> La costruzione delle sequenze, almeno nella prima metà del racconto, è così effettuata in base al livello di disponibilità e attenzione sensoriale del narratore e del personaggio, a partire dal loro posizionamento. Ad una prima sequenza-paragrafo d'introduzione alla dinamica dell'avvenimento, introduzione al gioco, i paragrafi successivi 'nascono' per slittamenti d'attenzione rispetto a ciò a cui si sta pensando, vedendo o sentendo. È il corpo che ogni volta si muove e coglie un segno di richiamo, un'associazione che è elemento di passaggio per la soddisfazione del gioco, e al tempo stesso è abitudine ad una circolazione, ad un girovagare al quale il soggetto non si mostra solamente avvezzo, bensì competente. Quel passeggiare è insomma una pratica, modalità di un gioco collaudato e sperimentato nel tempo che sembra prevedere per la sua buona riuscita una sorta di saltellamento della concentrazione, un'evasione dalla dimensione della quotidianità, all'interno della quale, più che il riconoscimento, si tende a cogliere la differenza.<sup>12</sup> Nella pagina il lettore scorge quello che può essere defi-

<sup>11</sup> Del resto *Voci portate da qualcosa...* come molti dei racconti presenti in *Angelo nero*, si caratterizza per una contaminazione fantastica, in questo caso l'irrompere del 'fantasma' di Tadeus, così che potrebbe ricondursi quest'aderenza ad una descrizione mimetica alle modalità proprie del genere il quale, come scrive Campra, «viene ad essere, paradossalmente, l'ambito narrativo più legato alle leggi della verosimiglianza» (R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, p. 50). Ma, a proposito di una modalità fantastica, è bene anche aggiungere che «l'oltre con il quale gioca pericolosamente Tabucchi non ha niente da spartire con le inoffensive versioni letterarie del sovrannaturale. Non a caso, la massima concessione esplicita al fantastico e il suo più ovvio aggiornamento consistono ugualmente in una scia di spiacevoli incongruenze, cioè di cose fuori posto, di anticipazioni senza un seguito apparente, di valenze non sature» (N. Merola, *Tabucchi, la sirena, in Un Novecento in piccolo, saggi di letteratura contemporanea*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2000, p. 213).

<sup>12</sup> In tal senso, delle molte voci registrate nel racconto, solamente alcune vengono estratte come da un «chirurgo», frasi certamente adatte per cominciare una storia, evocative, ma in qualche modo incongrue perché tagliate, sezionate dal loro progredire in un discorso. Le frasi 'utili' sembrano essere colte per la differenza che pongono all'intero dell'andamento quotidiano della giornata, per il loro essere avvenimento sospeso, non immediatamente decifrabile e classificabile. D'altro tipo difatti le voci del proprietario del caffè Dante e del suo amico sulla partita della Juventus, forse in quanto ordinarie, rientranti nella serie dei discorsi domenicali dei tifosi. Sul ruolo di una funzione auditiva proiettata a cogliere il 'differente' rispetto al 'familiare' cfr. R. Barthes-R. Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Tori-

nito una sorta di risultato, la registrazione delle voci dei passanti, le frasi che, filate l'una con l'altra, andranno a costruire un racconto autonomo. Risultato le voci, che presuppongono il processo, il procedimento, quanto propriamente descritto nella storia, il gioco dell'ascolto mobile tutto indirizzato a captare segni e segnali, appuntarsi nella mente un'emergenza dal brusio di fondo della giornata.

Il corpo, la voce e l'ascolto costituiscono così un campo di presenza attorno al quale si estende e si concretizza la realtà narrativa, *quella* pratica rivelata fin dall'avvio del racconto. Se all'inizio c'è un gioco, questo è tutto un gioco fisico, gustoso e insospettabile, che principia a partire dalla capacità corporea del soggetto, dalla sua capacità auditiva, dal suo porsi in congiunzione con qualcosa fuori di sé, diario intimo di una relazione, di una dilatazione potenziale.

A volte può prendere il via con un gioco, un piccolo gioco segreto e quasi infantile che solo tu conosci e che per pudore non diresti mai a nessuno, cose così non si fanno, ma è un gioco, diciamo uno scherzo con se stessi, o con gli altri, gli occasionali passanti, occasionali avventori, sono loro gli ignari compagni del tuo gioco, anche se non lo sanno. Perché parlano. È un gioco facile, non costa niente, non ci sono regole se non con se stessi, il che lo rende attraente e libero, e basta andarsene in giro [...], ecco, così, basta una frase e tu decidi che è quella, la estrai dal discorso come un chirurgo che con le pinze prende un brandello di tessuto e lo isola [...].<sup>13</sup>

Pratica particolare questo gioco, non soltanto perché descrizione metanarrativa di un procedimento artistico il quale, come ricorda Anna Dolfi, fa della scrittura di Tabucchi una scrittura per l'appunto «auditiva», costruendo «la sua voce 'poetica' da frammenti di altre 'voci'»,<sup>14</sup> bensì anche come investimento energetico e fisico, modalità di ricezione e conoscenza; esecuzione ed esercizio di una tecnica.

no, Einaudi, 1977, pp. 983-991. Oltre a ciò, come notato da Judith Obert, le voci registrate risultano essere una preparazione alla voce del fantasma di Tadeus, legandosi anch'esse alla sfera dell'oltretomba («Il mio defunto marito», «si fece credere morto»: J. Obert, *L'obscure voix des anges. La figure du Mal dans 'L'angelo nero'*, «Italiès», 2007, p. 225).

<sup>13</sup> A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 13.

<sup>14</sup> A. Dolfi, *Una scrittura della voce*, in Tabucchi, *la specularità, il rimorso* cit., p. 249.

La tentazione di servirsi di quest'ultimo termine, accanto a pratica, riconduce il gioco del protagonista ad una dimensione fisica, propriamente ad una disponibilità corporea all'accadimento: in maniera particolare all'accadimento che investirà il soggetto nella seconda metà del racconto, l'arrivo della voce «ironica e nasale» di Tadeus, segno che quella tecnica d'ascolto, proprio per come è costituita, per i movimenti agenti tramite essa, ha condotto (autonomamente) il protagonista verso i territori dell'altro.<sup>15</sup> Non basta passeggiare insomma, bensì è necessario disporsi in un particolare stato di rilievo: ricettivo e sensibile; disporsi in tensione, pronti a. L'efficacia del gioco risiede nella sua dinamica, ossia l'ascolto discontinuo è ciò che permette di fare quel salto fra la dimensione domenicale (le frasi dei passanti) e una realtà ambiguamente minacciosa; è, ancora, ciò che offre la possibilità dell'*appuntamento*. L'investimento nell'ambito del gioco, se questo, per stessa ammissione di Tabucchi,<sup>16</sup> è questione da prendere sul serio, è

<sup>15</sup> L'apparizione di Tadeus quale fantasma vocale difatti non pare tanto determinata, come suggerisce Obert nel bel saggio citato su *Angelo nero*, da «une sorte de seance de spiritisme en plain air», quanto da una capacità tecnica specifica, da un uso particolare che il protagonista fa del proprio corpo all'interno del gioco che sta svolgendo. La nozione di tecnica dunque può richiamare, pur senza aderirvi, quella categoria di «tecniche del corpo» proposta da Mauss (e ripresa con notevoli implicazioni dall'antropologia teatrale) nella quale il corpo è letto come il primo strumento specialistico dell'uomo (cfr. M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 383-410). Seppur Mauss identifica nel concetto di «tecniche del corpo» «i modi in cui gli uomini, nelle diverse società, secondo la tradizione sanno servirsi del loro corpo» e dunque considera quest'ultimo come un oggetto socio-culturale, cosa che non è possibile proporre per il racconto di Tabucchi, si può comunque parlare di una tecnica personale la quale ha una duplice efficacia: oltre alla scrittura serale (scopo dichiarato del gioco) quella tecnica del corpo è anche mezzo per una conoscenza specifica, per un'emergenza che altrove sarebbe rimasta nascosta, ricordo «così accuratamente dimenticato» sotto un «pesante coprichio». Interessante, in tal senso, è la possibilità di seguire il racconto secondo l'ottica dell'incorporazione (*embodiment*) proposta dalla recente antropologia come «terreno metodologico indeterminato, definito dall'esperienza percettiva e dalle forme di presenza e di impegno nel mondo». Spostando l'accento verso una «sensibilità per il corpo come base esistenziale della cultura» la fenomenologia culturale tende a cogliere i modi di abitare l'ambiente, l'esperienza, «dal punto di vista dell'essere-nel-mondo corporeo» suggerendo come la stessa esperienza e la cultura non risiedano «soltanto negli oggetti e nelle rappresentazioni, ma nei processi corporei di percezione attraverso i quali le rappresentazioni si formano» (Th.J. Csordas, *Incorporazione e fenomenologia culturale*, «Antropologia» [3], 2003, pp. 19-42).

<sup>16</sup> «Credo che il gioco [...] sia una parte fondamentale della nostra vita. Non penso che esista un'età per il gioco e un'età per la ragione e il non-gioco. [...] Per cui bisogna considera-

modalità tramite la quale si apre una qualità della presenza che in altri ambiti è stata definita extra-quotidiana, dove con questo termine si segnalano proprio quelle tecniche che «non rispettano gli abituali condizionamenti nell'uso del corpo». <sup>17</sup>

Il gioco segreto non consiste nell'estraniarsi dalla realtà circostante per assorbirne dei dati, bensì in un salto verso qualcosa d'altro nel quale i partecipanti sono tali solo perché ignari d'essere complici. Il soggetto del racconto così spostato da una quotidianità rassicurante può sperimentare quella sorta d'attenzione senza concentrazione, un'attenzione fluttuante, nella quale pensieri erranti sorgono e svaniscono e voci arrivano e passano. Il movimento del perdersi è comunque accompagnato ad un'attenzione, il recupero delle frasi degli «ignari passanti», ma queste arrivano dal di fuori, in maniera casuale e gratuita, basta solo andare nei luoghi più adatti per incontrarle.

C'è comunque un ordine che bisogna seguire, delle regole stabilite con se stessi, un'evasione ed un mascheramento necessari per la pratica, <sup>18</sup> in una doppia dimensione che è quella del segreto e dell'infanzia. Regressione infantile, assimilazione del proprio gioco ad un altro tempo, ad un flusso ed ad un modo diverso del pensiero: il tornare indie-

re il gioco come parte integrante della nostra vita di adulti, e mi riferisco a un gioco serio, naturalmente, non a un gioco futile. [...] Credo nel gioco serio, nel gioco vero, quello in cui si rischia qualcosa di importante, in cui si può perfino arrivare a giocare l'esistenza. E scrivere può costituire il mezzo migliore per scommesse di questo tipo, ma bisogna essere coscienti del fatto che si sta prendendo parte a un gioco molto impegnativo» (C. Gumpert, *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, in C. Cattaruzza [a cura di], *Dedica a Antonio Tabucchi*, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, p. 50).

<sup>17</sup> E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 31. Interessanti rispetto al racconto di Tabucchi sono anche le riflessioni di Barba sul *corpo-mente* e il «volontario disorientamento» quale «pre-condizione» creativa: «ciò che contraddistingue il pensiero creativo è proprio il suo fluire per salti, attraverso un improvviso disorientamento che lo obbliga a riorganizzarsi in maniera nuova, abbandonando il guscio ben ordinato. È il *pensiero-in-vita*, non rettilineo, non univoco» (*ibidem*, p. 134).

<sup>18</sup> Il protagonista difatti, pur senza mascherarsi apertamente, intrattiene un rapporto ambiguo con gli altri partecipanti al gioco, camuffando la propria identità, come nell'incontro con i giocatori di carte: «Sono sempre gli stessi, li conosci da anni, anche loro ti conoscono, sanno che vai lì per vederli giocare, o almeno così pensano, e tollerano la tua presenza, perché è noto che i giocatori detestano avere curiosi intorno» (A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 17, corsivo mio).

tro è sia recupero di una continuità con un'altra esperienza, sia modalità di costruzione alternativa, preliminare scollamento dalla vischiosità abituale della realtà. Infantile difatti qui pare non essere tanto il gioco, la passeggiata intenzionale con il conseguente taglio delle voci altrui, quanto la disposizione al gioco, l'ordine con il quale ci si colloca al suo interno, fra passanti che giocano anche loro ma non lo sanno e giocano perché parlano. Il primo dato del «gioco segreto» è proprio questo, la rottura delle regole, o della regola principale che sovrintende l'attività ludica, «l'aspetto metacomunicativo dell'inquadramento del gioco». <sup>19</sup> Si gioca in gruppo giocando da soli, in assenza, in segreto. Il gioco è l'estensione spaziale di un segreto, il distendersi della percezione e della combinazione. Nel gioco si cammina attraverso, si combina ciò che è presso, si cambia la spazialità. Il corpo è l'«esponente/esposto», <sup>20</sup> coagulo comunicativo e ricettivo. Ciò che è oltre è nel suo dilatarsi locale. Così in questo gioco i corpi altrui sono superficiali, aleatori, passaggi fluidi quasi impercettibili; figuranti ammassati che fanno ressa, l'uno accanto all'altro, specie di corpo senza capo né coda che emette continuamente vibrazioni di voci, non collocate se non per l'attimo (l'evento) dell'ascolto. Il soggetto li consuma in quanto giocatori, li separa, ne dispiega le parti volendo ottenerne nuove connessioni, accensioni del senso, dei sensi (c'è, oltre un senso, propriamente un piacere sensuale, desiderante, nella possibilità di legare le frasi, nel trasformare e manipolare una realtà frammentaria e dispersa in una storia filata e propria, magari piena di buchi).

<sup>19</sup> R. Schechner, *Giocare*, in *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, p. 213. Nello stesso saggio Schechner suggerisce cinque caratteristiche principali del «gioco segreto» riscontrabili anche nel racconto di Tabucchi: «1. È fisicamente rischioso; 2. Implica una confusione o un occultamento intenzionali dell'inquadramento "questo è un gioco"; 3. Può far continuare azioni della prima infanzia; 4. Soltanto occasionalmente richiede la finzione; 5. Mette in atto identità alternative» (*ibidem*, pp. 213-214).

<sup>20</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 1995, p. 23: «Il corpo non è né 'significante' né 'significato'. È esponente/esposto [...]. Estensione del *là*, del luogo d'effrazione da dove *si può venire dal mondo*. Estensione mobile, spaziamenti, divari geologici e cosmologici, derive, suture e fratture degli archi-continenti del senso, degli strati tettonici immemorabili che si muovono sotto i nostri piedi, sotto la nostra storia. *Il corpo è l'archi-tettonica del senso*».

Le voci non soltanto sono dei passanti, ma sono passanti esse stesse, riempiono l'aria, l'ambiente, circolano e circondano il soggetto: è il brusio e il richiamo, il rumore di fondo, il linguaggio che si dispiega fra camminanti. E il gioco è scegliere quanto nel brusio si fa corpo di qualcos'altro, quanto potrà diventare «una faccenda che non esisteva e che ora esiste: la tua storia».<sup>21</sup> E tutto allora pare essere sospeso nella superficie del pomeriggio, estendersi nella spazialità delle vie e delle piazze, tutto un «comunicare chissà cosa a chissà chi»,<sup>22</sup> non fosse che nel divertito 'esperimento' del protagonista arriva la voce che sorprende, quella che non dovrebbe essere presente (nel suono, nella materia<sup>23</sup>); confusamente sorprende e spaventa.

La voce, le voci hanno fatto un salto, lo stesso ascolto, quell'esporsi e porsi in relazione fluttuante con l'ambiente, quel captare disinteressato ha oltrepassato una soglia ed il lettore ora incontra una seconda realtà domenicale, od un'apertura in prima istanza non definita o definibile, da cogliere in quanto evento, dispiegarsi nel tessuto del racconto di ciò che potrebbe anche non esserci, ovvero una deviazione rispetto alla trama, scivolamento verso altro:<sup>24</sup> l'inseguimento della voce di Tadeus, l'affiorare di una storia a tratti poco chiara, la tentazione e l'appuntamento in cima alla torre alle sei del pomeriggio. In qualche modo nel brusco passaggio del racconto si è rivelata una permeabilità del reale piuttosto insospettabile, sia per il passaggio da gioco innocuo a rischioso, che per la qualità dell'accadimento, e prima ancora del processo che lo precede.

<sup>21</sup> A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 14.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>23</sup> Assai singolare in proposito la prima reazione del protagonista nel momento in cui prende la parola: «Tadeus, ti prego, ti ho sentito; che cosa vuoi dirmi, da dove mi parli, non è possibile, tu non ci sei più, *non puoi esserci con la voce*» (*ibidem*, p. 19, corsivo mio). Singolare è il fatto che l'impossibilità ad esserci di Tadeus, più che alla sua persona, sia legata alla sua presenza come voce. E la domanda pare quasi spontanea: in qualche altro modo, o forma, potrebbe invece esserci Tadeus?

<sup>24</sup> «Per aggirare l'opposizione secca tra reale e illusorio, pubblico e privato, logica degli svegli e logica dei dormienti occorre capire che esistono diverse soglie e livelli di realtà, che quella che chiamiamo *la* realtà non è altro se non la sedimentazione di tutti i nostri atti precedenti di interpretazione di esperienze diverse e settoriali» (R. Bodei, *Giochi proibiti. Le "vite parallele" di Antonio Tabucchi*, in C. Cattaruzza [a cura di], *Dedica a Antonio Tabucchi* cit., p. 124).

L'accordarsi delle inquadrature cambia di tono, non soltanto perché s'innesci un gioco a tre voci (il narratore, il personaggio, Tadeus), ma anche perché le strutture d'attenzione e d'attrazione cambiano di segno. Se nella prima parte il raccordo fra i paragrafi era definito dallo stacco dell'inquadratura mentale, da un nuovo o diverso punto d'attenzione, d'ora in avanti gli stessi si legano riprendendo sempre un punto d'arrivo giunto in qualche modo ad una stabilità o ad una frase definitoria che viene immediatamente problematizzata dalla domanda che segue nella riga successiva.<sup>25</sup> Ci si muove insomma fra flussi d'energia che non si placano, o appena tentano di chiudersi vengono mossi da inquietanti domande che sembrano nascere dalle parole (è sempre da una parola della frase precedente che ricomincia il paragrafo, per slittamento, associazione, suono). La parola che arriva non si ferma, ma apre una voragine di senso; dietro ogni frase un mondo per il quale «bisognerebbe mettersi lì a ricostruire tutto con minuzia».<sup>26</sup> La narrazione non si compone più tramite stacchi, momenti discreti l'uno accanto all'altro, bensì per successive cadute nel particolare, in un movimento a imbuto (dal «pensare a quegli anni» a «quei momenti», a «quell'estate infausta» alle «burrasche del settembre» alla giornata sulla scogliera; stesso movimento, anche se in questo caso verso l'alto, del finale, con la salita sulla torre: «appena girata la prima rampa di scale affretti di nuovo il passo, stai sudando abbondantemente, sono terribili le scale di questa torre, ripide e inclinate, a chiocciola, come un budello»<sup>27</sup>).

Prima ancora che essere espressione la voce si manifesta come suono, come «l'elemento più sottile della materia percettibile»,<sup>28</sup> ca-

<sup>25</sup> Si vedano i finali e gli inizi dei paragrafi di *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit.: «non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia./ Che cosa non sei mai riuscito a dirmi?» (pp. 19-20); «Devi dirmelo perché altrimenti.../ Altrimenti che cosa?» (p. 23); «fosti tu a preparare la sua perdizione./ E come la preparò?» (pp. 23-24); «è lì che vuole che tu vada perché tu sappia./ Ma per sapere cosa?» (p. 26).

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>28</sup> P. Zumthor, *Prefazione*, in C. Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 10.

pace in ciò di penetrarvi e distendervi nelle sue curvature spaziali e temporali, elemento interstrutturale della presenza (e dell'assenza), luogo d'incontro e materia di desiderio-tentazione. Il suono della voce è anzitutto un tono, una qualità timbrica emozionale, movimento più interno del corpo dal quale ne evade attraversando gli spazi essenziali della respirazione e del nutrimento, gli spazi della vita. Così la voce, la parola, è anche ciò che oltrepassa, ampliamento della corazza fisica verso l'altro, l'altrove. Estendersi, gettarsi altrove è movimento complementare all'ascolto. Quest'ultimo registra, immagina, sente e segna gli indizi delle voci, ponendosi così esso stesso come primo ponte verso l'esterno, denotando un potere capace di slittare dalla materialità della parola altrui ad una con un diverso ed indecifrabile indice, alla parola che non può più dirsi se ascoltata o detta, una parola interstiziale che richiama il personaggio ad una differente decifrazione del reale. L'esistenza di Tadeus è talmente dubbia quanto è chiara la sua avvenuta morte, il suo stare «in un luogo di maledetti»; la sua frase talmente reale che ha bisogno di una risposta a voce alta; il suo significato così palesemente nascosto che necessita di un diverso ordine di pensiero, di «un passaggio incongruo ma per te molto logico».

Ci sarebbe da chiedersi se all'interno di questo stato di soglia siano le cose a cambiare o le parole si estendano sopra di esse modificandole. Da dove derivi insomma lo stato metamorfico che sospende quella abituale e pacificata forma di conoscenza e rapporto che si intrattiene con l'esterno per i quali pare una «assurda speranza che quella statua dalle fattezze realistiche possa portarti una voce che ora ti sta sfuggendo».<sup>29</sup> Ma è uno stato, uno stare che una volta innescato perdura estendendosi sull'ambiente, la modificazione resa possibile anzitutto per una qualità dell'ascolto che conduce ad una diversa forma di relazione e conoscenza. Fra parola e ascolto vi è questo corpo che *sente*, divenuto capace di sentire. Il modello di disattenzione si rivela una

<sup>29</sup> A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 21. L'assurdità di quella speranza viene subito meno nella continuazione della frase: «ma poi perché no, è un cavaliere con un lungo mantello e il volto nobile e triste; deve avere conosciuto il gusto del potere e l'amarezza del tradimento, anche lui forse potrebbe portarti la voce» (*ibidem*, p. 21).

pre-condizione. Ma a cosa? A un gioco oscuro di tentazione e colpa, di tradimento e dolore, al centro del quale ritornano, anche livello intertestuale, Tadeus, Isabel, e il personaggio che in *Voci portate da qualcosa...* sta affrontando questa seconda narrazione. O forse più che i personaggi a ritornare sono proprio gli elementi astrattamente concreti della tentazione e del rimorso, quella doppia polarità che in un altro racconto si manifesta con le sembianze di una cernia boccheggianti.<sup>30</sup> Al di là dunque di quanto è dato ad emergere nella seconda metà del testo dove «la difficile ricostruzione [degli avvenimenti rimossi] è possibile solo attraverso (o quasi solo attraverso) metafore di copertura»,<sup>31</sup> si potrebbe rispondere alla domanda su dove conduca quella pre-condizione tecnica nella metafora di un accordo musicale: l'intermittenza produce un accordo di suoni prima non conosciuto, ma non per questo non esistente. L'accordo non è immediato, ha bisogno che le note si trovino, nel tempo e nello spazio, che si accostino ad intervalli non previsti, nel caso, ed infine si movimentino per essere colte: il gioco d'ascolto che penetra tra le voci di un altro gioco infingardo, la briscola a cinque, gioco di parole e inganni, nascondimenti, seguendo l'emergere del complice.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Il riferimento è al secondo dei racconti di *Angelo Nero, Notte mare o distanza*, dove ancora una volta compare Tadeus, ironico e tentatore. Anche la cernia è un animale di ritorno: in *Requiem*, nel particolare delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch che un copista sta riproducendo in diversa scala (anche se nel colloquio col copista il personaggio scopre che in realtà la figura rappresentata dal pittore è una tinca); nella poesia *Sigamos o cherne* (anche lì animale-desiderio, «tradito/ Pesce represso...»), poesia di uno dei padri del surrealismo portoghese, Alexandre O'Neill, il cui verso è definito da Tabucchi «insolente e beffardo, asciutto e lapidario», e inserita dal toscano nell'antologia da lui curata *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 188-189. La definizione di O'Neill, del suo verso, come beffardo, si trova invece nella prefazione a A. O'Neill, *Made in Portugal*, a cura di A. Tabucchi, Milano, Guanda, 1978, p. 7. Sul legame fra la cernia presente nel testo di Tabucchi e la poesia di O'Neill si vedano M. Jensen, *Requiem: una meditazione fra 'vera finzione' e 'verità pratica'*, in *I tempi del rinnovamento*, Atti del Convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Roma, Bulzoni e Leuven, Leuven University Press, 1995, pp. 421-429 e J. Obert, *L'obscurer voix des anges. La figure du Mal dans 'L'angelo nero'* cit., pp. 244-245.

<sup>31</sup> A. Dolfi, *Tabucchi la specularità, il rimorso* cit., p. 198.

<sup>32</sup> «È un gioco strano la briscola a cinque, partecipa del caso e dell'astuzia, è un po' come il tuo gioco con le parole, bisogna scegliere tra le carte che il caso ti attribuisce e grazie a quelle indovinare il tuo complice, perché hai un complice e bisogna indovinarlo fra quattro

L'ascolto delle voci diviene viatico per un «soprassalto della coscienza». <sup>33</sup> L'impossibilità di sapere da dove derivino le voci pone un altro interrogativo: non più un dove spaziale o mentale, bensì un chi. La voce diviene figura di un male e di un malessere legata ad una colpevolezza non abbandonata, o non circoscritta alla dimensione dell'evento. La voce è fantasma fisico che si riproduce, ritorna, riapre spazi dove il passato è «rivisto come se non si conoscesse il futuro, ma con lo struggimento e la coscienza invece di sapere già tutto». <sup>34</sup> La questione allora potrebbe ben essere «chi è la voce?». <sup>35</sup> Ed è la scrittura ad assumersi il ruolo di rispondere alla domanda, luogo nel quale il linguaggio si coagula, si fa orizzonte intimo d'altri linguaggi, li intercetta e recepisce, li tocca. L'ascolto tocca il linguaggio, la voce. Il chi della voce è quel racconto sulle voci, quella traccia materiale che l'ascolto lascia, apre, che si dispiega nel mutamento (la voce muta, disarticolata, salta dai confini, dagli orli del corpo auditivo, è trama, tragitto, traghettaggio).

Al limite dell'ascolto delle *voci portate da qualcosa* c'è una voce che dice e *si dice*, il soggetto prende parola, e fa passare il passato, l'avvenimento, nel racconto. Ma la parola più che effetto dell'ascolto è già in esso. È lì che il soggetto prende voce, si porge, si sporge nell'inflessione del fuori, della vertigine del gioco. L'ascolto non chiama solo la parola, la traccia o il rumore del senso, ma parla, è parola, è il suo bordo ed è già in essa. La voce che racconta il passato nel presente

possibili complici, bisogna affidarsi alla sorte e all'intuito» (A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 18).

<sup>33</sup> N. Merola, *Tabucchi, la sirena* cit., p. 215.

<sup>34</sup> A. Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, «Italiens», 2007, p. 37.

<sup>35</sup> «La voce (il suono voce) è tramite di oltrepassamento. Nella biografia della parola voce è inscritto qualcosa di inquietante: c'è il porsi in rapporto con un altro mondo: tramite di vita, richiamo alla vita, da un oltre» (G. Scabia, *Chi è la voce?*, in *Il tremito. Che cos'è la poesia?*, Bellinzona, Casagrande, 2006, p. 21). Sulla relazione che si instaura tramite la voce cfr: «Se la 'evocazione' ha il potere di richiamare i morti, se grazie a facoltà medianiche essa misteriosamente ce li riporta, è perché, oltre che 'evocazione', è anche 'convocazione'. L'immagine del defunto appare, si materializza grazie alla voce. Torna alla vita: ci troviamo in presenza di un fantasma. La voce della poesia ha il potere di stabilire il dialogo col fantasma» (A. Tabucchi, *Un universo in una sillaba. Vagabondaggio intorno a un romanzo*, in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 24).

dell'accadimento è medesima e scissa, è parola in prima persona proferita ad un ascoltatore che è un inquieto e inquietante fantasma e allo stesso tempo a quella sorta di slittamento d'identità che è il narratore. Scissione potenziale e reale: l'ascolto è relazionale, è interrelazione verso altro da sé, con sé. Versione alterata, metamorfosata, di un tipo particolare di ascolto, quello della psicanalisi, per la quale «i ruoli impliciti nell'atto di ascoltare non sono più considerati fissi come un tempo: non c'è più da una parte chi parla, si confida, confessa, e dall'altra chi ascolta» così che l'«ascolto è attivo, ha un posto preciso nel gioco del desiderio, di cui tutto il linguaggio è teatro».<sup>36</sup>

È noto del resto che la parola che chiama, e in questo caso che chiamando tenta, non nomina la cosa, ma la sua lontananza, e nominandola l'avvicina entro il linguaggio nella doppia dimensione di presenza e assenza:<sup>37</sup> «la parola copre quest'assenza, e così consente al corpo di prolungarsi, oltre i suoi limiti fisici, nel suo rapporto col mondo».<sup>38</sup> La parola copre, tiene in sé, fra sé, nella sua vibrazione, una qualità di mondo, un registro distinto, disteso, parificante: nel linguaggio il tempo, l'evento, viene sorpassato continuamente perché sempre lì, presente, all'intero della distanza. La parola, nel racconto, è quell'essere camminante, estensione di un luogo; la sua efficacia nei modi di emissione più che nei contenuti. Il mistero che essa apre, quel percorso di avvicinamento e distanziamento, è un involuppo che il soggetto ripercorre senza esaurire, e al tempo stesso è una caduta. Il corpo cade, cede. Il corpo deve come cadere nel richiamo delle voci, porsi, disporsi, lasciarsi scivolare in esse. Non c'è più un segreto da comunicare, la frase richiamo di Tadeus («*Non sono mai riuscito a*

<sup>36</sup> R. Barthes-R. Havas, *Ascolto* cit., p. 989.

<sup>37</sup> «Il nominare non distribuisce nomi, non applica parole, bensì chiama entro la parola. Il nominare chiama. Il chiamare avvicina ciò che chiama. [...] Solo che questo chiamare a sé è appello alla lontananza, nella quale ciò che è chiamato permane, come l'ancora assente. Chiamare è chiamare presso. E tuttavia quel che è chiamato non resta sottratto alla lontananza, nella quale proprio quel cenno di chiamata di lontano fa che permanga. Il chiamare è sempre un chiamare presso e lontano; presso: alla presenza; lontano: all'assenza» (M. Heidegger, *Il Linguaggio*, in *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1973, p. 34).

<sup>38</sup> U. Galimberti, *Il corpo* cit., p. 190.

*dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia*) non è data per proporre una soluzione, per ricondurre un'esperienza entro i limiti del senso, per produrre una comprensione, bensì è ripetizione di un mistero che è imperscrutabilità degli eventi, groviglio senza ordine, senza causa, che passa e ripassa al di là dei suoi limiti esperienziali, nelle sue singolarità. La frase di Tadeus non è modo di una soluzione, ma tentazione di una vertigine.<sup>39</sup> L'evento è in tal senso, in termini deleuziani, un fenomeno intensamente problematico, è la domanda, e «per quanto il problema venga ricoperto dalle soluzioni esso nondimeno sussiste nell'Idea che lo riferisce alle sue condizioni e che organizza la genesi delle soluzioni stesse [...] e così come le soluzioni non sopprimono i problemi ma al contrario vi trovano le condizioni sussistenti senza le quali non avrebbero alcun senso, le risposte non sopprimono affatto la domanda né la soddisfano, e questa persiste attraverso tutte le risposte».<sup>40</sup> Non si nomina l'evento, ma la sua impossibilità di chiudersi nello spazio dell'avvenimento. Si nomina, si ascolta, il suo ripiegarsi ovunque, il suo riprodursi in quello che Tabucchi definisce uno *stato acusmatico* o d'incantamento,<sup>41</sup> esperienza ed espressione di un desiderio, di un gesto vocale vietato «all'«estraneo» e appartenente all'ascoltatore delle proprie voci mentali, emersione di un a priori dell'esserci *ora* del soggetto. Quel ritorno è allora un cedere ed un ceder-si, fuori del senso, entro il contatto: «una parola, se non è assorbita senza resti in un senso, *resta* essenzialmente estesa *tra* le altre parole, tesa a toccarle, senza tuttavia raggiungerle».<sup>42</sup>

Il racconto delle voci evade dalla ricostruzione dei fatti per i quali lo stesso potrebbe assumere i toni di una detective story nella quale al lettore non spetterebbe che il compito di risolvere il *cosa* presente in finale del titolo: tasselli di un piccolo giallo allora risolubile nel segno del rimorso e del rimosso. Ne evade, evanescente: il *cosa* è un chi, a-

<sup>39</sup> «E sai anche che ora ti sta tentando. Il suo invito, subdolo e maligno, è a suo modo una sfida, una tentazione» (A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 23).

<sup>40</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 55-56.

<sup>41</sup> A. Tabucchi, *Un universo in una sillaba. Vagabondaggio intorno a un romanzo* cit., pp. 33-36.

<sup>42</sup> J.-L. Nancy, *Corpus* cit., p. 59.

perto, insaturo. Il corpo in cammino, nella sua pratica, nel suo spostamento attuale, nel tutto, spazio esterno e interno, è il limite della vicenda, limite anche del senso. Esso è anche la realtà di questo limite, ovunque avvenga. La realtà si fa sabbia perché essa è un avvenire, un precipitare continuo nell'evento, propriamente un venire in contatto, nella distanza che questo contatto oppone, nella sua resistenza all'ordine del racconto: singolarità, relazione, parte, partitura.

Il puzzle, è noto, è emblema della realtà tabucchiana. Ne implica al tempo stesso la determinazione anteriore dell'incastro, al di là del giocatore, e la necessità per questo di scovarlo, di penetrarvi. Ma quello di Tabucchi è un puzzle grottesco, emergenza di ingrandimenti giustapposti, dilatazione dei tasselli del mosaico. Lo sguardo d'insieme si fa ogni volta passaggio attraverso la pittura della tessera, attraverso una minuta incongrua perché data nell'incontro, nella relazione, sguardo evenemenziale e aperto, gradiente. In tal senso l'ambiguità della verbalizzazione riportata dal protagonista «non riguarda tanto il vacillare del suo contenuto tra l'immaginario e il reale» giacché «ci presenta la nascita della verità nella parola, [...] la realtà di ciò che non è né vero né falso». <sup>43</sup> Verità è qui il percorso, la sospensione della parola in quella relazione di distanza con ciò che chiama; ad essere vero è il *richiamo*, l'ipotesi stessa nei modi del suo apparire attuale. Quanto Tabucchi propone al suo lettore è una moltiplicazione della percezione, pur se questa forzatamente ancorata in un angolo dell'incontro. Se da quest'ultimo punto di vista sembrerebbe che la relazione non possa sussistere «senza un orientamento univoco in rapporto a me», <sup>44</sup> e dunque le tessere, pur moltiplicate sarebbero tutte angolari, spigoli di visione, d'altra parte la relazione all'evento è totale (nell'impossibilità della stessa totalità): la scrittura, così come il personaggio, vi circolano dentro, ed in qualche modo non vi è possibilità di approdo all'interno di questa circolazione. Rimane, come in *Notte, mare o distanza*, una permeabilità insidiosa, il «circolo vizioso [...] di

<sup>43</sup> J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *La cosa freudiana e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1972, p. 104.

<sup>44</sup> Cfr. J.-P. Sarte, *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 378 ss.

una ripetizione insensata».<sup>45</sup> Il puzzle è la materia di spostamento, movimento delle parti: l'estensione copre l'oscillamento temporale. Ciò è anche quanto si può trarre seguendo la proposta di Monica Jensen di leggere il percorso del protagonista di *Requiem* come l'elaborazione di un lutto, nella fattispecie un'elaborazione patologica che nella riluttanza a staccarsi dai legami provoca una negazione della realtà e un mantenimento dell'oggetto perso tramite un'allucinazione psichica: «così nell'allucinazione l'oggetto ricordato viene sperimentato come realmente esistente».<sup>46</sup> Il personaggio compie così un attraversamento di parti reali con le quali viene in contatto, dove ciò che conta è l'interrelazione, la determinazione reciproca all'interno del percorso d'allontanamento, all'interno dell'elaborazione. L'ascolto acusmatico è l'attraversamento minuto delle parti della città, delle sue sezioni e apparizioni, è lo stupore, l'agitazione, la presa tattile del ferro della balaustra,<sup>47</sup> è materia che si apre, è materia scoppiata dall'ordine del tempo, tutta rappresa nella capacità sensitiva e conoscitiva del soggetto.

A tal proposito Bruno Ferraro ha proposto una interessante interpretazione di come in Tabucchi partecipino diversi tempi e personaggi. Partendo dall'analisi delle passioni di Spinoza per il quale «i concetti di pensiero ed estensione (o corporeità) sono [...] due attributi dell'unica sostanza e le cose del mondo, corpi anime, sono solo 'modi' o determinazioni particolari di questi attributi» Ferraro ne conclude che «l'interazione fra pensiero ed estensione, cioè anima e corpo permette a Tabucchi di portare alla ribalta frammenti, schegge, affezioni legati a personaggi e situazioni del passato dell'io narrante; tali momenti vengono passati in rassegna in un presente, che è il testo che leggiamo, per caricarsi di una forza propulsiva ed affacciarsi al futuro».<sup>48</sup> Ma idee e corporeità, pensiero ed estensione, sono in Tabucchi

<sup>45</sup> A. Tabucchi, *Notte, mare o distanza*, in *Angelo nero* cit., pp. 36-37.

<sup>46</sup> M. Jensen, *Requiem: una meditazione fra 'vera finzione' e 'verità pratica'* cit., p. 423.

<sup>47</sup> «Senti la vertigine che ti cattura lo sguardo e che si trasforma in un pizzicore che ti scende lungo la schiena e ti raggiunge le mani che ora si aprono e si chiudono da sole sul ferro del parapetto» (A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* cit., p. 28).

<sup>48</sup> B. Ferraro, *Antonio Tabucchi, Requiem ("cronaca di un'allucinazione annunciata")*, «Resine» (56), 1993, pp. 30-31.

attributi di un ordine geometrico di cui s'è persa la sostanza, o il cui indice è perennemente in fuga. I teoremi e i corollari della geometria spinoziana mantengono una necessità implicita la quale, se è rigorosamente scandita «secondo l'ordine ingiusto del tempo»,<sup>49</sup> sfugge di continuo nella via dell'ipotetico. Nell'ordine dell'accadimento vi è sempre una casella vuota che sposta tutte le altre tessere, i «frammenti» e le «schegge» del testo. La soglia dell'evento è nella sua resistenza, nel suo avverarsi come molteplicità e singolarità, inafferrabile nella totalità del percorso. Dunque le ipotesi a contraddire la necessità imperante, le voci, le storie, date come slittamento di un reale in fondo mai definito, percorso ripercorribile e forse non più sul piano della scansione temporale, ma nella spazialità del corpo presente. È sull'orlo di questo, dal suo bordo, che si aprono i buchi, le fessure, che si rimette in moto la necessità mutandola nell'ordine del possibile: il maledere di un rimorso che non si dà mai completamente, elemento senza un'identificazione precisa, luogo vuoto attorno al quale girano gli altri frammenti.<sup>50</sup> La scrittura diviene così parola della realtà attuale, attualizzazione di un racconto che, costituendosi come linguaggio, evade dal segno del tempo recuperando gli spazi, distendendoli. La voce sta nella materia impalpabile, presente, presenza; l'ascolto si inabissa nel suono e nel desiderio. Il corpo, nel suo scriversi, ne è la direzione, la grana, granulosità del *questo*, dell'esserci esteso di questo corpo, in intensità, nel mistero dell'essere *questo*: strappo al tessuto pieno, alla piana superficie, così come all'ordine delle coincidenze, delle azioni, delle situazioni rifragentisi le une nelle altre, al loro incrocio e incontro necessario solo in quanto possibile e possibile solo in quanto necessario, modi dell'ordine geometrico.

<sup>49</sup> È questo il finale della citazione di Anassimandro posta da Tabucchi in apertura del racconto *Notte, mare o distanza* cit., p. 29.

<sup>50</sup> Dolfi in proposito scrive di «un rimorso senza vero o conosciuto peccato, visto che ormai il peccato non esiste, il peccatore non esiste. Non resta che il rimorso, libero, fluttuante, appoggiato a oggetti fissi e assieme variabili (proprio come quelli del nostro racconto), a costruire, al pari del lutto incompiuto, una cripta nell'io, e a spingere alla tentazione suprema della morte» (A. Dolfi, *Il puzzle del rimorso*, in *Tabucchi la specularità, il rimorso* cit., pp. 204-205).



**P. Ovidii Nasonis, *Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, a cura di L. Piazzì, Firenze, Le Monnier, 2007, pagine 349**

Sulla linea dei commenti delle *Heroides*, pubblicati dalla casa editrice *Le Monnier* negli anni Novanta, quello proposto dalla Piazzì offre un'accurata analisi di *Heroides VII*, supportata da un'adeguata conoscenza del vasto panorama della bibliografia ovidiana e da una buona impostazione metodologica, con particolare attenzione alla componente intertestuale.

L'ampia *Introduzione* (pp. 13-93), corredata di note bibliografiche ed interpretative, che rimandano spesso alle discussioni più dettagliate del commento, è suddivisa in due sezioni intitolate *I modelli* e *La strumentazione retorica*.

Nella prima (pp. 13-67) l'autrice considera la valenza delle fonti letterarie, in particolare Virgilio, con le quali Ovidio stabilisce un intenso dialogo intertestuale: la figura di Didone subisce un processo di «elegizzazione» (p. 16), una sorta di metamorfosi letteraria tipicamente ovidiana, in cui la donna vive le ambiguità legate al mutamento del suo stato, da eroina epico-tragica a soggetto elegiaco.

L'epistola trova una sua collocazione cronologica già nello stesso racconto virgiliano, inserendosi nel momento in cui la regina, visti i preparativi della flotta troiana per la partenza, si lascia andare a lacrime e suppliche (*Aen.* IV, 408-414), segni di debolezza e umiliazione tipicamente elegiaci: il messaggio della donna per Enea, affidato oralmente alla sorella Anna (*Aen.* IV, 416 ss.), conosce una sua versione scritta proprio in *Heroides VII*, laddove il considerevole numero di versi di *Eneide IV* (180) in cui Didone si esprime in prima persona, rivolgendosi in diversi momenti a differenti interlocutori, fornisce l'ovvio antecedente tematico e stilistico della lettera.

Ai tratti comuni del personaggio virgiliano e di quello ovidiano (l'afflizione per la violazione del patto di fedeltà con Sicheo e il tormento per il *pudor extinctus*) si affiancano le differenze: le parole della Didone ovidiana tendono a giustificare il cedimento a un amore a-

dulterino (v. 33 e vv. 105-110) e, soprattutto, il suicidio non è più l'inevitabile mezzo di espiazione della colpa di infedeltà commessa, ma un'arma di ricatto da usare contro l'amante crudele (vv. 180 ss.).

Oltre al modello virgiliano, Ovidio subisce, come il suo predecessore, l'influsso della versione originaria del mito: il poeta mostra di conoscere la tradizione dell'eroina casta e *univira* (cfr. l'insistenza sul motivo della *culpa* dei vv. 86, 104-106, 191), ma la protagonista rispetto ai suoi antecedenti si esprime con una maggiore superficialità e con un'esibita capacità retorica, evidente anche nell'ossequio ai valori tradizionali della morale quiritaria, quali la *virtus* bellica (vv. 153-156) e la *pietas* (cfr. vv. 75, 77-80, 83-84, 99-100, 129-132).

Il personaggio di Didone, a differenza degli altri delle *Heroides*, rivela una certa resistenza a divenire elegiaco: l'autrice parla di «elegizzazione difficile» (p. 40) di un'eroina dai ben noti trascorsi mitici e letterari, che per la sua condizione di regina, di aspirante *uxor* del fondatore di Roma, tradiva un atteggiamento improntato necessariamente alla *gravitas*.

L'immagine elegiaca di *her. VII* ricorre negli altri riferimenti ovidiani alla donna (*am. II*, 18, 25 e 31; *ars III*, 39-40; *rem. 57-58*; *met. XIV*, 75-81; *fast. III*, 545-550), la cui vicenda è richiamata per l'ultima volta in *trist. II*, 533-536.

La seconda parte dell'*Introduzione* esamina *her. VII* sotto l'aspetto stilistico (pp. 68-93).

L'epistola di Didone presenta più delle altre le caratteristiche di una *suasoria*, poiché si colloca nel momento in cui la mittente ha ancora una reale possibilità di persuadere il destinatario a restare o a tardare la partenza: la Piazzesi offre un breve riesame dei rapporti di Ovidio con la retorica, ricostruendo le relazioni tra *declamationes* ed *Heroides* e rivalutando la prospettiva interpretativa confutata in precedenza da H. Jacobson (*Ovid's Heroides*, Princeton, Princeton University Press, 1974, pp. 325 ss.), secondo la quale esisterebbe un collegamento tra le eroide e i *progymnasmata*.

L'influsso della retorica è dato anche dalla presenza nella lettera dei nuclei tematici fondamentali dell'oratoria deliberativa, cioè l'*utile*,

il *periculum* e l'*honestum*: il ricorso ad un linguaggio improntato alla logica utilitaristica è segno di quel processo di «de-epicizzazione» (p. 84) che differenzia la Didone ovidiana da quella virgiliana.

L'ultima parte dell'*Introduzione* (pp. 85-93) è dedicata all'*excursus* degli artifici retorici più rilevanti utilizzati nell'epistola, corredato dall'indicazione e dall'analisi dei versi in cui compaiono.

Nella *Nota al testo* (pp. 95-97), l'autrice, dopo aver ricordato che la tradizione manoscritta delle *Heroides* è inficiata dalla pratica dell'interpolazione, indica come suo riferimento l'edizione critica del Knox (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) e segnala preliminarmente in una tavola comparativa i punti in cui se ne discosta: le scelte testuali operate dalla Piazzzi sono in genere dettate dal rispetto della tradizione codicologica; ai vv. 85-86 (*Haec mihi narraras, at me movere †merentem/ ure† minor culpa poena futura mea est*) e al v. 113 (*Occidit †in terras† coniunx mactatus ad aras*), palesemente corrotti, la studiosa, pur fornendo una densa discussione in sede di commento, non propende per una soluzione definitiva.

Il testo dell'epistola (pp. 99-105), che include anche i versi dubbi (il distico iniziale, i vv. 24-25 e 97 a-b), è accompagnato da un essenziale apparato critico, stilato sull'esempio di quello contenuto nell'edizione del Knox ed integrato eccezionalmente con l'indicazione di alcune lezioni di codici (F, L, V), considerati poziori dal Dörrie nella sua edizione (Berlin-New York, de Gruyter, 1971).

La Piazzzi decide di non procedere ad una revisione sistematica della tradizione testuale dell'eroide, concependo il suo lavoro principalmente come un commento, il che comporta, in sede di analisi testuale, anche una cernita delle edizioni critiche da considerare.

Alla traduzione (pp. 107-111), che si rivela in generale aderente al testo latino, segue il commento (pp. 113-306) che, condotto verso per verso, ha il pregio di esaminare in modo esaustivo il testo. Particolarmente curata è l'analisi dei riferimenti intertestuali o dei *loci similes*: non mere citazioni ma reali strumenti di confronto, basilari per una più approfondita comprensione ed interpretazione della lingua, dello stile e del contenuto dell'epistola. Così, la somiglianza stilistica, lessicale o

tematica di alcuni passi con l'antecedente virgiliano è sempre valutata dall'autrice al fine di evidenziare il rapporto di *imitatio-aemulatio* esistente tra i due poeti, e di ricercare le peculiarità della Didone ovidiana in relazione al suo modello.

Il rimando ai precedenti contributi di altri studiosi è sempre utilizzato, soprattutto in luoghi controversi, per scopi esegetici, e le discussioni filologiche sono caratterizzate non solo dal tentativo di giungere ad una possibile scelta della variante migliore, valutando le ipotesi congetturali, ma anche dallo sforzo di spiegare le cause delle interpolazioni e corrottele.

A livello stilistico particolare attenzione è conferita ai frequenti slittamenti di tono caratterizzati dall'oscillazione tra dialogo, rivolto ad un destinatario, e monologo: tali notazioni permettono di cogliere la mutevolezza dei sentimenti di Didone e ricordano la peculiarità comune a tutte le *Heroides*, capaci di travalicare i limiti della finzione epistolare.

Sul piano grafico segnalo la svista presente nel commento e nell'indice delle *Abbreviazioni bibliografiche* riguardante un contributo di cui sono riportati in modo errato il numero e l'annata della rivista (A. Ramirez de Verger, *Ovid, Heroides* 7, 113, «CQ» [54], 2004, pp. 650-651).

Chiudono il volume un ampio elenco costituito dalle *Abbreviazioni bibliografiche* (pp. 307-327), suddiviso in sottosezioni, e due utili indici delle *Parole e cose notevoli* (pp. 331-339) e dei *Luoghi citati* (pp. 341-349).

Beatrice Larosa

**Giuseppe Savoca, *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009, pagine 310**

Forza interpretativa e sottigliezza filologica: in tale dittico, dove la congiunzione potrebbe trasformarsi in verbo, è l'attualità del libro di Giuseppe Savoca che raccoglie scritti già in parte editi e, puntualmente, aggiornati.

Degno di nota è il saggio *Leopardi 'incompreso'* che apre il volume; in esso lo studioso rivendica alla critica il dovere di comprendere le contraddizioni che Leopardi, «ignoto a se stesso come tutti i grandi scrittori» (p. 4), lascia spesso irrisolte. Savoca discute i molteplici stereotipi che ne oscurano la complessità in divenire, sia nel dibattito critico più accreditato, comprendente i nomi celebri di Bigi e Binni, sia nella prassi didattica dove più si rischia di banalizzare gli scrittori. A chi ha appreso da docenti ieratici e banchi di scuola come il materialismo illuministico connoti tale produzione, lo studioso dichiara che Leopardi non è affatto pessimista e, anzi, ha una sua personale fede. Non si tratta, peraltro, di un'anti-convenzionalità esteriore, poiché Savoca precisa che la parola pessimismo compare solo una volta, alla pagina 4174 dello *Zibaldone*, e che, in barba al *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, in genere considerato un manifesto materialistico, la natura «è il regno delle contraddizioni, che è quanto dire del contrasto tra (ciò che appare) male e (ciò che appare) bene» (p. 69): è lo spazio di una «dolorosa disarmonia» (p. 69), quella che, in *Oltre l'ottimismo e il pessimismo*, non può essere colta dalla ragione scientifica, tecnica, qua e là sovrapposta all'idea del regredire della civiltà moderna rispetto all'antica.

Alcuni passi dello *Zibaldone* (4181-2, 4233) servono a esemplificare l'aporia che rende la riflessione di Leopardi «un'imperfetta riduzione materialistica della realtà» (pp. 71-72), visto che esistono idee, nella lingua e nel pensiero, non corrispondenti a cose: idee astratte, quindi, con le quali il poeta «ammetteva la possibilità che alle parole corrisponda qualcosa anche di non definibile in senso materialistico» (p. 72). In linea con tale oscillazione, resta aperta la questione dell'esistenza di Dio, mai negata «nemmeno nelle fasi più polemiche della sua ricerca metafisica quali si registrano in questi anni, in cui l'idea di Dio è coinvolta nel processo di forte contrapposizione allo spiritualismo cristiano (da lui conosciuto in maniera piuttosto semplificatoria, e inconsapevolmente assimilato al cristianesimo terrificante di cui aveva un esempio vivente nella propria madre)» (p. 72). Leopardi, per Savoca, confuta una versione spiritualistica e platonizzante del messaggio

cristiano, quel dualismo fra anima e corpo che svilisce la dignità di quest'ultimo. Egli non accetta, però, «fino in fondo la scommessa sulla morte e resurrezione di Cristo che gli proponeva il 'suo' Pascal» (p. 81), riscoperto con Platone, a vantaggio di una filosofia del cuore e dell'immaginazione, connessa alla poesia.

Nel ritmo critico del libro pulsa proprio l'idea che sia la poesia il più efficace strumento interpretativo della realtà, poiché essa, con le sue idee concomitanti e la polisemia delle parole, dà conto dell'intermittenza, «la condizione esistenziale, empirica e conoscitiva insieme, della contraddizione di cui è fatto l'uomo» (p. 83). L'infinito, infatti, contiene sempre e implica il finito. Vicino alla teologia negativa del *Dieu caché*, inconoscibile eppure esistente quale somma di tutte le possibilità, nella *Ginestra*, Leopardi sembra dar corpo a un realismo del creato che, con una felice espressione dello studioso, installa la contraddizione nel cuore stesso dell'essere. Ciò avviene tramite l'intermittenza di luce e tenebra dell'epigrafe giovannea, spesso risolta dagli interpreti in un'identità semplicistica della luce con la scienza, rigettata dagli uomini. Savoca, al contrario, legge in modo suggestivo la lirica con un «sentimento che (con una metafora conradiana) potremmo chiamare della linea d'ombra» (p. 246), immagine riferita, in realtà, all'appunto zibaldonico (20 settembre 1821) sugli oggetti osservati in luoghi nei quali non sia possibile scorgere la fonte che li illumina. Luce e ombra convivono nella natura. Per questo motivo, il centro irradiante della *Ginestra* è la contemplazione del cielo notturno che rivela come la prospettiva di Leopardi non sia quella dello scienziato che conta le stelle una per una (ma anche Dio, nella Bibbia, numera la moltitudine stellare), ma quella del poeta, se non perfino del fanciullo e del selvaggio. È quest'ultimo, infatti, a vedere dall'alto, re-alizzando la tensione infinitiva che una convincente trama intertestuale lega alla fantasia del pastore errante, bramoso di trasformarsi in uccello, e al volo di Dedalo e di Leccafondi nei *Paralipomeni della Batracomiomachia di Omero*: «Leopardi riporta inconsciamente nella *Ginestra* una tematica dell'infinito biblico, partendo proprio dalla citazione di Giovanni, che iscrive nel testo non un elemento puramente

strumentale ma la chiave ermeneutica per capirne il nodo profondo, che è quello della luce cosmica in cui coesistono le tenebre e la luce in una condizione di armonia e non di dualismo: nel creato la luce ha lo stesso posto, lo stesso ruolo che vi hanno le tenebre» (p. 250). Il nucleo atomico della poesia è, allora, nella sua capacità di «fondere l'infinito della 'fiammeggiante' luce stellare con i bagliori della lava e con le stesse tenebre della tragedia naturale, storica ed esistenziale» (p. 254).

Questo punto di fusione, alla fine del percorso poetico di Leopardi, sintetizza la molteplicità delle congiunzioni che si succedono nell'*Infinito* dove il dinamismo grammaticale delle 'e' cita quasi la contingenza per ricondurla alla temporanea unità, verrebbe da dire, al bagliore dell'estasi. Su tale linea, il saggio *L'estasi dell'Infinito* può legare il tema a Dio, inteso come «somma di tutti gli infiniti possibili, luogo di tutte le infinite possibilità» (p. 25), recuperando la pienezza semantica della parola e le inquietudini religiose di Leopardi. Il dettaglio filologico è, così, sempre tradotto nell'efficacia ermeneutica indicata all'inizio quale tratto costitutivo del libro.

Ribadita la centralità di questa lirica dove accadono fatti linguistici e grammaticali unici nella produzione del recanatese, il critico sottolinea come essa riscriva *L'esercizio della buona morte* del gesuita Carl' Ambrogio Cattaneo, autore della biblioteca paterna del poeta. Tale elemento trasforma l'*Infinito*, scritto da Savoca con l'iniziale maiuscola per puntuale fedeltà a un autografo, in un dialogo con la ricca riflessione filosofica e teologica anteriore alla sua stesura. Il volume insiste, infatti, sulla necessità di non sminuire la cultura religiosa di Leopardi, benché l'intermittenza di luce e tenebra possa essere definita infinito biblico solo se non comporti un'osmosi tra bene e male che nel Dio vetero e neotestamentario non c'è, almeno nella lettura cattolica. Con cautela prenderei anche l'assunto che la fede di Leopardi si situi «nell'orizzonte di un cristianesimo autentico (della croce, non della gloria)» (p. 148), idea che, nella fattispecie, frantuma l'unità del messaggio cristiano, smentendo ciò che altrove viene preservato come unità dell'intuizione poetica. Il filo della cultura teologica e religiosa di Leopardi riemerge, poi, nella lettera del 27 maggio 1837, indirizzata al

padre, nella quale il poeta «esprime per la prima e unica volta la speranza della “buona morte”, al cui pensiero lo avevano indirizzato nella prima giovinezza i testi penitenziali e minacciosi della morale cattolica sei-settecentesca» (pp. 147-148).

Al di là delle disquisizioni, credo persista in chi legge il profumo di quell'odorata ginestra in cui Savoca sembra avvertire l'eco di un Dio ineffabile, la nostalgia di Leopardi per una fede positiva mai raggiunta e, forse, desiderata.

Anna Guzzi

**Marino Moretti-Bonaventura Tecchi, *Carteggio 1929-1968*, a cura di A. Raffaelli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, pagine 182**

Per la prima volta una pubblicazione ha messo in luce le lettere inedite della corrispondenza privata tra Marino Moretti e Bonaventura Tecchi, conservate presso Casa Moretti di Cesenatico e l'Archivio privato Tecchi di Bagnoregio. Le missive vengono suddivise in ventidue gruppi in sequenza cronologica, essendo peraltro segnati su ognuna luogo e data di invio. L'introduzione di Alfredo Cottignoli guida a comprendere quali sono le tematiche principali e quali gli aspetti più interessanti. Fin dall'inizio si coglie un filo conduttore fondamentale dell'amicizia tra i due intellettuali: il saper «leggere e scrivere». Moretti spiega in una lettera del 1948: «Leggerò e scriverò. E tu leggerai e scriverai» (p. 42); il loro rapporto, infatti, prevedeva innanzitutto uno scambio sincero e profondo di opinioni sulle opere proprie e dell'altro. Tecchi poteva capire pienamente la concezione di Moretti sulla scrittura perché sentiva nell'identico modo l'impegno letterario; poteva capire una dichiarazioni morettiane come: «[...] quel che io scrivo, io lo scrivo per pochi e sopra tutto per me, perché mi ci diverto, perché non c'è nulla di divertente come l'immaginare. Ancora, alla mia età!» (p. 45). In qualsiasi momento è possibile percepire l'ansia reciproca di far leggere all'amico l'ultimo lavoro o semplicemente l'ultimo artico-

lo pubblicato, di confrontarsi con chi è divenuto nel tempo interlocutore privilegiato perché attento ed esperto lettore di ogni proprio scritto.

Attraverso il carteggio è possibile ricostruire la storia intellettuale dei due scrittori e ripercorrere ogni loro spostamento, essendo sempre presente la volontà di raccontare ciascuna esperienza e avventura. Le lettere permettono anche di ripercorrere le tappe dell'amicizia dei due letterati: nelle prime missive i due utilizzano il Lei, nonostante l'*incipit* «Caro amico» avverta su un futuro di rilevante affiatamento. Prevalga ancora il rispetto tra due persone che si stimano, ma che non hanno ancora raggiunto la confidenza del 'tu', che compare invece a partire da una lettera datata 7 maggio 1942. Nelle intestazioni, del resto, si passa da un formale «Gent.mo sig. Moretti» e «Caro Tecchi» a «Caro Marino» e, usando un familiare diminutivo, «Caro Venturino».

Un altro aspetto interessante del carteggio Moretti-Tecchi è che permette, leggendo tra le righe, di ripercorrere la storia di un'epoca. Poche parole di Marino Moretti riescono a rendere perfettamente l'idea della tragedia che l'Italia ha attraversato: «Da due anni e mezzo non ci vediamo: precisamente, dal giugno '43. [...] Quanto tempo è passato, e quanto dramma!» (p. 29). In alcuni casi è possibile anche percepire come siano cambiate le città attraverso un breve riferimento; si legga, per esempio, ciò che scrive Moretti: «In altri tempi ero lieto di tornare alla solitudine del paese natio: ora non più. Chiasso, volgarità, orribili favelle: questo riserba il Cesenatico balneare» (p. 141). Siamo ormai nel 1965, molte cose sono mutate e sembra quasi di percepire la confusione che disturba la tranquillità del passato e che in estate caratterizza tutti i luoghi di villeggiatura. Molti illustri scrittori vengono citati positivamente, come Silone e Palazzeschi, o negativamente, come Moravia.

Ma veniamo all'aspetto più intimo: trattandosi di un carteggio tra due persone che si considerano dei veri amici, particolarmente coinvolgenti sono gli sfoghi e le confessioni personali. In particolare è Bonaventura Tecchi a chiedere sostegno all'amico e a manifestare più apertamente momenti di sconforto; nel 1942 scrive: «È un sentimento di sfiducia nella vita, per quel che vedo ogni giorno nel mondo, per

quel che ho dovuto vedere nel cerchio dei miei parenti, della mia famiglia, ma è anche un sentimento di sfiducia in me stesso. Enorme, incredibile, assai assai doloroso. È una malattia, caro Moretti: è la mia malattia. I libri che ho scritto non li amo, mi sono nemici. Questa è la verità» (p. 19). Per Moretti è un po' diverso, perché c'è alla base una differenza caratteriale; egli stesso si definisce «povero orso» (p. 37), una persona abituata alla solitudine, che non ama chiedere aiuto agli altri e che quindi nella solitudine trova rimedio o soluzioni adatte ai propri drammi esistenziali.

In alcuni casi la richiesta d'aiuto non è solo morale, diventa concreta, strappando al lettore un sorriso, come quando nel 1959 Tecchi confessa all'amico: «Giro il mondo perché non ho più nessuno, non trovo neppure una 'governante' che mi vada bene. Non avresti tu qualcuno (una signora sui 60) da propormi?» (pp. 90-91). In altri casi la richiesta appare più grave: Moretti era malato e necessitava di continue cure; Tecchi conosceva bene lo stato di salute dell'amico e aveva più volte contribuito a fargli avere un aiuto economico come intuiamo dallo sfogo, datato 1966, che si legge a p. 152: «[...] tre settimane fa, all'incirca, il mio medico mandò alla Cassa Nazionale di Roma la "dichiarazione" del mio stato presente. Nessuna risposta. Non so che cosa voglia dire questo silenzio e non so che cosa io possa o debba fare di più. Tre anni fa mi dicesti tutto e finisti col farmi avere anche quanto non avrei osato chiedere: ora ti chiedo il solito aiuto con una voce forse un po' più fioca [...]». Anche in questo caso l'aiuto arrivò e Bonaventura Tecchi riuscì a far avere 300.000 lire, elargite dalla Cassa Scrittori, come contributo straordinario all'amico per le spese mediche affrontate. La lettera di risposta alla richiesta di intervento si conclude come sempre con una dichiarazione d'affetto: «Non avere timore di dirmi tutto quello di cui hai bisogno. Farò quanto possibile e con la massima celerità. Tu meriti tutta la nostra riconoscenza; da parte di tutti gli scrittori italiani come artista e come uomo» (p. 157). Tecchi, in realtà, già in precedenza aveva dimostrato attenzione per l'amico proponendolo come membro dell'associazione internazionale P.E.N. Club nel 1947 e pensò ancora a lui quando nel 1950 venne nominato

commissario dei premi Roma per la narrativa. Nella missiva inviata a Moretti non si fa mistero della volontà di proporlo come vincitore del riconoscimento. La risposta di Moretti fu inevitabilmente categorica: «Dunque, caro vecchio amico, tu hai pensato a me, e ti ringrazio di cuore. Sei stato molto buono e generoso come, lo sai anche tu, non lo si è più tra colleghi. Ma ... vuoi permettermi di essere franco con te? Io non credo molto alle cose che si fanno a Roma, cioè non credo che possa avere un premio romano, e così importante, uno scrittore che a Roma non risiede e non [...] (inutile continuare). [...] Ed è per questo che, come non ho mai concorso, non concorrerò mai a nessun premio» (pp. 44-45). Alcune volte leggendo queste lettere è possibile addirittura percepire che qualcosa è successo 'in assenza' del lettore, cioè i due autori sono riusciti ad incontrarsi e hanno recuperato di persona un supplemento di amicale intimità. È come se una porta involontaria si fosse chiusa escludendo il lettore, che tuttavia riesce facilmente a capire la gioia degli incontri, dove poter fra l'altro continuare a discutere di quel «leggere e scrivere» che ha fin dall'inizio contribuito alla nascita di un profondo legame.

Marina Dattola

**Guido Liguori e Pasquale Voza, *Dizionario gramsciano 1926-1937*, Roma, Carocci, 2009, pagine 918**

La pubblicazione del *Dizionario gramsciano 1926-1937*, curato da due fra i massimi esperti del pensiero dell'intellettuale sardo, Guido Liguori e Pasquale Voza, segna una tappa essenziale per l'attualità di Gramsci, non solo in Italia ma nel mondo. Si sentiva la necessità di un'opera tale, dal momento che un pensiero così sovraesposto ha lasciato, e continua purtroppo a lasciare, margini di approssimazione nelle numerose letture ed esegesi che di esso si propongono, tali da creare spesso forti rischi di incomprensione e di confusione nell'ambito della sua ricezione nel mondo. Questo imponente dizionario – 629

voci, compilate da una sessantina di collaboratori, tutti accreditati specialisti di quell'enorme enciclopedia in movimento che è il lascito gramsciano – fissa dunque con precisione i termini indispensabili per una ricezione ben ponderata del lavoro che il filosofo compie tra la data dell'arresto, 8 novembre 1926, e la sua morte, avvenuta il 27 aprile 1937, contenuto nei *Quaderni del carcere* e nelle *Lettere dal carcere*. L'obiettivo, dichiarato dai curatori nell'utile *Prefazione*, non è semplicemente quello di costruire un insieme di voci con l'intento di riassumere e sintetizzare – operazione quasi impossibile con Gramsci – le traiettorie di una riflessione molteplice, bensì di offrire al lettore, accanto alla puntuale esplicazione dei lemmi più importanti, una mappa di possibili approfondimenti, cercando di «delucidare il ruolo e il significato che in tale riflessione hanno i principali 'interlocutori' a vario titolo presenti, dagli autori che Gramsci legge e chiosa ai maggiori personaggi storici sui quali scrive» (p. 5). E in effetti grande risalto ha ad esempio la voce *Marx*, compilata da Fabio Frosini – una delle più lunghe del dizionario – o ancora la voce *Hegel*, scritta da Roberto Finelli, non senza dimenticare le voci relative alla costellazione di storici, critici, letterati, personaggi di varia natura e importanza (Dante, De Sanctis, Gobetti, Guicciardini e così via, per citarne solo alcuni), che si accompagnano, come in un contrappunto, ai nodi essenziali della riflessione gramsciana, dai pensieri dedicati agli intellettuali organici e tradizionali alla questione delle egemonia, passando dalla nozione di 'blocco storico'.

Di certo, il dizionario racchiude con ponderatezza le espressioni e i concetti utilizzati da Gramsci in un arco di tempo pur sempre ristretto. D'altra parte, come sottolineano i curatori, la delimitazione temporale è determinata anzitutto dall'assenza di strumenti filologici relativi agli scritti precarcerari (che rientrano comunque nella considerazione di molte voci in qualità di bibliografia per l'approfondimento), al contrario esistenti per le pagine che Gramsci ha compilato durante gli ultimi undici anni della sua vita: tra questi, ovviamente, l'edizione critica dei *Quaderni* messa in opera da Valentino Gerratana nel 1975, poi riedita con modifiche nel 1977, e pubblicata da Einaudi, e, per quanto con-

cerne gli scambi epistolari – che non poco contano nell’elaborazione di una mappatura del pensiero gramsciano – le *Lettere dal carcere* curate da Antonio A. Santucci ed edite da Sellerio nel 1996. I limiti imposti dallo stato della filologia delle opere di Gramsci non impediscono tuttavia di approntare uno studio organico degli scritti posseduti; in verità, come ancora sottolineano Liguori e Voza, il pensiero del periodo carcerario si caratterizza, pur nel movimento, per una coesione di fondo – una coesione che, scorrendo le voci del dizionario, prende corpo pur nell’estrema diversità degli interessi: in altri termini, è nella tensione filosofica sempre calata nella prassi e nei problemi storici o culturali interpretati dal pensatore che risiede quella possibilità intrinseca della riflessione di farsi totalità, di aspirare a essere un campo unitario e coeso di pensieri imprescindibili gli uni dagli altri.

L’opera appare contrassegnata, poi, da uno spirito di gruppo che emerge sin dall’impostazione collettiva del volume. Non solo essa è il frutto di un lavoro seminariale iniziato dieci anni fa, ma trova un precedente in un testo uscito nel 2004 per Carocci, a cura di Liguori e Frosini, *Le parole di Gramsci*, contenente una serie di saggi compilati da molti degli specialisti poi chiamati a firmare le voci del *Dizionario*. Ciò riflette, insomma, l’esistenza di un interesse non sporadico e non individuale: è possibile oggi individuare una schiera di studiosi attenti del messaggio di Gramsci, prioritariamente nel nostro paese, che in qualche modo si contrappone alla vulgata ricorrente che il pensatore sardo sia diventato un’icona nel mondo statunitense e un punto di riferimento nel dibattito angloamericano sulla cultura e sulla condizione intellettuale, e in qualche modo, dunque, ripudiato dal pubblico della nostra penisola. È vero che da una ventina d’anni l’opera di Gramsci ha trovato un’eco non indifferente nel mondo dell’accademia d’oltreoceano – spesso penetrando nel postmodernismo filosofico di un neomarxismo non attento alla fedeltà ai testi e talora prestandosi a interpretazioni virtuosistiche nei dipartimenti dominati dai *Cultural Studies* –, e sarebbe comunque inefficace e deleterio non prendere in considerazione una tale espansione di interesse, che pure ha raccolto frutti importanti (si vorrebbe perlomeno citare qui il lavoro di Edward W.

Said, lettore in lingua dei testi di Gramsci), ma è anche vero che la carenza di un'edizione critica dei *Quaderni* in inglese (faticosamente in corso d'opera) ha spesso predisposto i lettori anglofoni all'acquisizione di un pensiero attraverso antologie, florilegi, o *collected essays* (del resto, è così anche per Marx, Hegel e Lukács) che lasciano il tempo che trovano.

A tutto ciò il *Dizionario* oppone una ferrea «attenzione al testo che non sempre è dato ritrovare nella critica» (p. 7). D'altra parte, è lo stesso Gramsci a metterci su questa strada – e i curatori sembrano essersi ispirati al suo modo d'intendere la filologia – in un passaggio contenuto nel quarto dei *Quaderni*, dove si augura che una ricostruzione del pensiero di Marx nasca da «un lavoro minuzioso e condotto col massimo scrupolo di esattezza e di onestà scientifica» (p. 303), e dunque attento alla lettera materiale del testo, quell'unico terreno di condivisione delle esperienze interpretative che delimita uno spazio di azione oltre il quale la comprensione diventa impossibile. Come scrive Ludovico De Lutiis nella voce dedicata a questo lavoro scientifico e minuzioso di attenzione alla lettera del testo, la «filologia è dunque per Gramsci uno strumento indispensabile per difendere l'obiettività della ricostruzione del passato e, in particolare, del pensiero di un autore; essa va accompagnata da una serie di accorgimenti tecnici che contribuiscono all'utilizzo di un metodo che permetta (o almeno tenti) di far dire ai testi esclusivamente ciò che essi dicono» (p. 303). Proprio da qui sembra essere partita l'impresa del *Dizionario*. E in effetti tutti i lemmi lasciano una priorità assoluta ai passi gramsciani in cui compare il concetto o la parola da approfondire, cosicché il lettore sia abilitato a un lavoro autonomo di reperimento e studio del materiale: è la parola di Gramsci, puntualmente ripresa, a guidare, in un ideale percorso, la ricostruzione dell'estensore della voce – percorso che non si ferma ed esaurisce nel singolo termine, ma rimanda – con un'informazione utilmente posta in calce – a lemmi prossimi e vicini al campo di sapere toccato, e a una bibliografia estesa situata a fine volume. Appare, pertanto, questo importante strumento di approfondimento un immenso libro a firma di Gramsci, che non nasconde l'ambizione di

una proposta attualizzante. Sembra che la disposizione delle voci, la loro scelta, che sempre obbedisce a criteri d'analisi precisi e contrassegnati da un'attenzione critica ben evidenziata, corrisponda a una volontà più profonda: quella di suggerire la spendibilità di molti dei pensieri di Gramsci nella nostra contemporaneità, di certo incomprensibile senza tirare in ballo quelle che sono le sue ben note riflessioni sull'americanismo o sull'egemonia, per citarne solo alcune e le più note.

Al lettore interessato a tematiche estetiche e a quella miniera di informazioni di metodo che è la critica letteraria gramsciana, non mancano certo voci di prioritario interesse. Oltre alla centralità della filologia, e alla posizione pro-desanctisiana e a sfavore di Croce per una critica che sia prima di tutto militante e legata al contesto storico, senza facili trascendenze o 'distinti' di campo, appare ad esempio dirimente la riflessione che Gramsci compie sul rapporto tra forma e contenuto o tra struttura e sovrastruttura. Quando, ad esempio, la critica di Croce viene letta come tutta interna al campo dell'arte, e dunque incapace di proiettare il lavoro culturale entro un'ottica storicistica, definendola, in un passo del quarto *Quaderno*, «frigidamente estetica», risulta chiaro l'intento di Gramsci di concepire l'arte, la letteratura, tutto quel che Marx ha riassunto con il termine *Überbau*, ovvero la sovrastruttura o, come la chiama il filosofo sardo, la «superstruttura» (di cui si veda la relativa voce firmata da Giuseppe Cospito), come fondamentale per comprendere il farsi e il disfarsi del processo storico, così allontanandosi dall'interpretazione marxiana – su cui andrebbe comunque proposta un'analisi a parte, e più attenta – secondo cui ciò che si eleva sulla base economica ha il valore di un'apparenza, è mistificazione ideologica. Tanto più l'idea gramsciana di un'arte capace di dar conto della stessa struttura materiale che inevitabilmente la influenza e con cui, forse sarebbe più giusto dire, intrattiene un rapporto dialettico, restituisce alla critica un compito di demistificazione dell'esistente, un suo collocarsi implicito entro quella che egli chiama, sempre nello stesso luogo, una «lotta culturale», dove sia il contenuto sia la forma devono essere letti come contingenti a una data situazione sociale. Oggi che la critica letteraria sembra rinchiudersi nell'esclusivo

campo della letteratura, senza oltrepassarla per collocarla in un atto più generale di comprensione dell'esistente, abbiamo molto da imparare da Gramsci: inutile aggiungere che questo lavoro di riattualizzazione trova nel *Dizionario* un utile strumento di approfondimento e orientamento.

Marco Gatto

***Leonida Répaci. Una lunga vita nel secolo breve, con Presentazione di G. Bova, a cura e con Introduzione di S. Salerno, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pagine 253***

Santino Salerno ricostruisce, in *Leonida Répaci. Una lunga vita nel secolo breve*, le tappe dell'iter biografico, culturale e politico di Leonida Répaci in otto capitoli (*Da Palmi a Torino, Il carcere, Le nozze, Tra politica e cultura: l'impegno civile, Lo scrittore, Il pittore, Il Premio Viareggio tra cultura e mondanità, Testimonianze*), attraverso la voce dello stesso scrittore (citando dalle sue opere, da interviste e da lettere) e dei suoi 'compagni di strada'; ma a parlare dello scrittore calabrese, restituendone la statura e il temperamento, sono soprattutto foto e lettere inedite, che fanno parte del 'Fondo Répaci', custodito presso la Casa della Cultura di Palmi. Lo studioso, nell'*Introduzione*, dopo aver affermato di aver conosciuto Répaci innanzitutto come scrittore, dichiara che la visione delle carte del 'Fondo Répaci' ha determinato «la scoperta del 'personaggio' Répaci, la scoperta dell'uomo, dell'intellettuale a tutto campo, del testimone del proprio tempo che attraversa l'intero Novecento segnalandosi per un impegno e per un protagonismo difficilmente riscontrabili in altri suoi contemporanei» (p. 15). Perciò, scrive ancora Salerno, «questo libro ha una sola ambizione: quella di offrire un'occasione, uno stimolo, per una rivalutazione del personaggio e di destare l'attenzione su uno scrittore ingiustamente messo in ombra, e che nella sua opera maggiore, la *Storia dei fratelli Rupe*, ha posto al centro e celebrato "quel tanto di gigantesco, di in-

domabile, di solenne, di impervio, di corrucciato, di antico, di sofferto che è nel paesaggio fisico e morale dei calabresi”. Ma vuol essere anche l’omaggio all’uomo avventuroso e imprudente, portato, per indole e per temperamento, sia nella scrittura come nella vita, a travalicare la misura, a rompere gli argini della contenutezza. È l’omaggio, insomma, ad un intellettuale che si è misurato con la realtà, con la storia, con la caparbia volontà di entrare nei processi che dominano l’una e l’altra» (p. 16).

Il lettore ripercorre l’itinerario dello scrittore calabrese per tappe, dalla nascita a Palmi, in provincia di Reggio Calabria, il 23 aprile del 1898, fino alla morte, avvenuta a Pietrasanta, in provincia di Lucca, nel 1985. Foto, lettere, scritti vari documentano che ha dieci anni quando, il 28 dicembre 1908, si verifica il terremoto che distrugge con Messina e Reggio Calabria anche la sua città natale; mandato dalla madre a Torino, presso il fratello Francesco, che esercita l’avvocatura, è nel capoluogo piemontese che il giovane completa gli studi e si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza. In seguito allo scoppio della prima guerra mondiale si arruola dapprima negli Alpini sulle Giudicarie e poi nei reparti d’assalto lanciafiamme; ferito a Malga Pez, viene congedato col grado di capitano degli arditi lanciafiamme. Si laurea a Torino nel 1919, mentre gli interessi politico-letterari si fanno preminenti: è con il Partito socialista durante l’occupazione delle fabbriche e Gramsci lo invita a collaborare all’«Ordine nuovo»; è a Livorno, nel ’21, alla nascita del Partito comunista d’Italia e, dopo la marcia su Roma, lascia Torino per Milano, dove esercita l’avvocatura per due anni e inizia a collaborare all’«Unità»; lavora al primo romanzo (*L’ultimo cinereo*), che esce con grande successo nel 1923, inducendolo ad abbandonare la professione forense per dedicarsi esclusivamente alla letteratura e alla politica. Tra il ’29 e il ’31 sposa Albertina Antonielli e fonda, assieme a Carlo Salsa ed Alberto Colantuoni, il Premio Viareggio (da lui presieduto fino al 1985), pubblica due libri di racconti (*Cacciadiavoli* e *Racconti della mia Calabria*) e un nuovo romanzo (*La carne inquieta*) che lo impongono definitivamente alla critica e al pubblico; inizia inoltre la sua opera più impegnativa – la *Sto-*

*ria dei fratelli Rupe* – il cui primo volume, *I fratelli Rupe*, gli vale nel '33 il premio Bagutta. Viaggia come inviato speciale per la «Gazzetta del Popolo»; passa poi a collaborare con «La Stampa» e l'«Illustrazione italiana». Successivamente fonda «L'Epoca», che vive poco più di un anno, e passa a dirigere «L'Umanità»; collabora inoltre a «Milano sera», «Paese sera» e ad altri giornali. Partigiano, nel 1943-1944, a Roma col gruppo di Carlo Androni, nel secondo dopoguerra fino agli ultimi anni della sua vita si dedica interamente all'impegno sociale, ai libri e al Premio Viareggio, ma anche alla pittura, tenendo con successo mostre personali a Milano e a Roma.

Scrittore fra i più fecondi ed eclettici del Novecento, Leonida Répaci ha lasciato più di una quarantina di opere e ha ottenuto entusiastici consensi da critici autorevoli (Debenedetti, Flora e Ravagnani sono quelli che, più di altri, hanno contribuito a valorizzare la sua opera), ma non ha ancora il posto che indubbiamente gli spetta nelle storie letterarie; scrittore dismisurato, straripante, torrentizio, sanguigno, è stato tentato da tutti i generi letterari: poesia, romanzo, racconto, teatro, e saggistica. Esordisce come poeta con *Il Ribelle e l'Antigone* (1919) e, in seguito, pubblica *I poemi della solitudine* (1920), *Poemetti civili* (1973) e *La parola attiva. Poesia come racconto* (1975). La produzione di romanzi e racconti è ingente: oltre alla *Storia dei Fratelli Rupe* (che è un'opera ciclica, tra le più imponenti del nostro panorama letterario, costituita com'è da dodici libri contenuti in quattro tomi di circa mille pagine l'uno, per un totale di circa quattromila pagine, in cui vengono ripercorsi settant'anni di vita italiana e non solo, dal 1900 al 1968), a cui lo scrittore lavora, a partire dal 1932, tutta la vita, pubblica *L'ultimo Cireneo* (1923), *All'insegna del gabbamondo* (1928), *Cacciadiavoli* (1929), *La carne inquieta* (1930), *Racconti della mia Calabria* (1931), *Galoppata nel sole* (1933), *Un filo che si svolge in trent'anni* (1954), *La tenda rossa* (1954), *Un riccone torna alla terra* (1954), *Il deserto del sesso* (1957), *Il pazzo del casamento* (1959), *Amore senza paura* (1963), *Magia del fiume* (1965), *Il caso Amari* (1966) e *Lanterne rosse a Monteverde* (1974). Per quanto riguarda il teatro scrive non solo otto opere teatrali, ma anche numerose critiche

drammatiche, raccolte in *Teatro di ogni tempo* (1967). Come critico d'arte Répaci è autore di una serie di articoli su scultori e pittori in seguito alla sua collaborazione con «L'illustrazione italiana», riunite nel volume *Galleria* (1948). Salerno documenta la produzione dello scrittore con le copertine originali delle prime edizioni e con brevi resoconti (spesso dichiarazioni dello stesso Répaci) che ne inquadrano in modo essenziale contenuto e stile, e fa emergere soprattutto la quantità davvero impressionante dei rapporti intrattenuti con le personalità più prestigiose del mondo culturale e politico, nazionale e internazionale; in questo senso colpiscono in particolare le foto che si riferiscono al Convegno nazionale *La Resistenza e la Cultura italiana*, organizzato nel 1950 da Répaci e Franco Antonicelli, quelle relative al Congresso mondiale della Pace svoltosi a Helsinki nel 1955, dove il Nostro presiede la commissione di tutte le forze pacifiste del mondo, e quelle del Premio Viareggio. Così il lettore vede Répaci accanto a Sibilla Aleramo, Ugo Attardi, Antonio Baldini, Anna Banti, Roberto Battaglia, Marina Berti, Giuseppe Berto, Norberto Bobbio, Italo Calvino, Remo Cantoni, Carlo Carrà, Maurice Chevalier, Alberto Colantuoni, Umberto Colosso, Giovanni Comisso, Simone de Beauvoir, Giacomo Debenedetti, Edoardo e Peppino De Filippo, Vittorio De Sica, Danilo Dolci, Anita Ekberg, Ilja Eremburg, Giulio Einaudi, Enrico Falqui, Federico Fellini, Giangiacomo Feltrinelli, Carlo Emilio Gadda, Eugenio Garin, Natalia Ginzburg, Günter Grass, Nicolas Guillen, Renato Guttuso, Carlo Levi, Giorgio Levi della Vida, Giacomo Mancini, Concetto Marchesi, Alberto Mondadori, Eugenio Montale, Elsa Morante, Alberto Moravia, Marino Moretti, Cesare Musatti, Pietro Nenni, Adriano Olivetti, Anna Maria Ortese, Goffredo Parise, Pierpaolo Pasolini, Guido Piovene, Sandro Penna, Sandro Pertini, Silvestro Pestrifilippo, Vasco Pratolini, Mario Praz, Salvatore Quasimodo, Carlo Salinari, Carlo Salsa, Luigi Salvatorelli, Giuseppe Saragat, Jean Paul Sartre, Hazel Scott, Umberto Terracini, Giuseppe Ungaretti, Raf Vallone, Giancarlo Vigorelli, Rosario Villari, e tanti altri.

La fede politica e il legame con la terra d'origine dettano i motivi fondamentali della imponente produzione di Répaci: calabrese e socia-

lista, è quasi impossibile leggere la sua opera senza tener conto di questa doppia connotazione, che si traduce in impegno umano e letterario. In più occasioni lo scrittore ha rilasciato dichiarazioni di poetica, ma una in particolare giova richiamare in questa sede: «Ho già scritto e detto che, se non fossi nato in Calabria, non sarei mai diventato scrittore. E questo per sottolineare che il mondo come mi si è rivelato da ragazzo, con la povertà, l'ingiustizia e tutto il resto che caratterizza la realtà della nostra regione, mi ha spinto a reagire, a voler testimoniare, ad alzare la mia protesta. Se questo, dunque, mi ha fatto scrittore si può capire che cosa significa per me essere scrittore calabrese. Significa portare avanti un impegno di lotta, una presa di coscienza dei fondamentali problemi della società contemporanea e, particolarmente, del nostro Mezzogiorno» (D. Mafia, *Colloquio-fiume con l'autore della storia dei Rupe*, in *Omaggio a Leonida Répaci*, numero speciale di «Calabria libri» VI [13-16], 1985, p. 47).

Personalità esuberante, nato per combattere, incapace di compromessi e incapace di tirarsi indietro; i pregi e difetti dello scrittore sono figli di questa vitalità generosa, come afferma Valentino Bompiani, uno dei testimoni nel libro di Salerno: «Fraterno e rumoroso, sempre pronto a pagare di persona (come tante volte ha fatto), Répaci è un uomo di parte senza vendette. Porta il suo ingegno prepotente come un cane restio. L'entusiasmo lo domina, la generosità lo fa imprudente./ Ma la sua più vera imprudenza, nella vita, è la memoria (gli egoisti sono sempre smemorati), che egli riversa nei suoi libri a fiumi interi, e non basta a consolarlo: rigermina continuamente in lui, alimentata dalle inaderenze e dai rimorsi, e lo tiene "avvinto alle cose e alle persone, da non potersene staccare"/ Questa è la sua solitudine, una grande, invincibile, nobile solitudine che, da aperto e leggibile come appare, lo fa riservato e segreto [...]/ La sua stessa sensualità e ansiosità fisica, che appare denunciata e scoperta, cova pudori e fresche ombre, alitate dai rimorsi. E questa è la sua fedeltà, partecipata con tutta la sua carne inquieta./ Legato anche fisicamente al proprio destino di scrittore [...] pochi come lui sono altrettanto generosamente impegnati e rintracciabili in ogni pagina; e pochi libri, come i suoi, sollecitano il lettore ad

approvare o a dissentire. Basta, per amarlo, immaginarlo davanti alla pagina bianca, ora eccitato ora desolato, ora felice ora violento, dibattersi tra i nobili timori che premono la sua scorza: ansie umane e pie-tose, sollecitazioni civili, antichi istinti che lo spingono controcorrente, immagini d'un amore urgente e necessario [...]; e la memoria, che diventa un debito verso la vita e i personaggi; e le speranze – non per sé –, tra le quali una tutte le assomma e accomuna: speranza di giustizia, su questa terra, anche per gli uomini di cattiva volontà» (p. 239).

Monica Lanzillotta

***Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008, a cura e con Introduzione di E. Catalano, Bari, Progedit, 2009, pagine XXI + 547***

Intorno alla letteratura pugliese contemporanea si è acceso, a partire dai tardi anni Settanta, un rinnovato interesse: tra i molti studi critici si può menzionare la ricognizione più recente, costituita dagli atti del forum letterario *Puglia letteraria, Mediterraneo, Europa* (Brindisi, 4-5 marzo 2005), Bari, Laterza, 2005, curata da Ettore Catalano, studioso da anni intento a indagare ogni genere di espressione letteraria che meriti momenti di riflessione e che ha coordinato anche le ricerche di studiosi ed esperti di tutte le università pugliesi, alcuni dei quali sono poi poeti e narratori di prestigio nazionale, che si sono adoperati per restituire la mappa delle attività culturali pugliesi degli ultimi quarant'anni in *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*. Come punto di partenza di questa ricognizione si è scelto il 1970, data emblematica per due motivi fondamentali: è l'anno della creazione dell'istituto regionale e della morte di quello che può essere considerato il maggior scrittore pugliese del Novecento, Vittorio Bodini, rappresentante di una tradizione consolidata ora costretta a fare i conti con gli effetti del Sessantotto (con la cultura di massa e con significative trasformazioni socio-economiche e politiche).

Dal 1970 si è avviata una transizione alla postmodernità e l'inevitabile inserimento della cultura pugliese in un quadro di riferimento na-

zionale e internazionale, o meglio mediterraneo; è venuta meno, come scrive Catalano, l'immagine della Puglia «tradizionalmente affidata alla solida impalcatura etica e civile del meridionalismo dei Salvemini e dei Fiore, legata al racconto di un Mezzogiorno contadino e arretrato [...] e dei bagliori poetici di alcune voci disperse del suo vasto territorio e destinate a rapprendersi nel nome [...] di Vittorio Bodini» (E. Catalano, *Introduzione. La tradizione letteraria pugliese dall'autoreferenzialità penitenziale alla saggezza etica*, p. IX). Dunque i critici che hanno lavorato a *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008* si son proposti di indagare la nuova identità culturale pugliese, cercando di capire in che modo la Puglia abbia attraversato culturalmente il passaggio dalla sua storia contadina tradizionale a quella postmoderna, fino alla rivoluzione epistemologica che Internet rappresenta (l'ultima leva di poeti, narratori e critici pubblica sulle riviste online, che rappresentano la novità di questi anni). Ciò che emerge è un'identità in movimento, all'interno di uno spazio regionale recepito come zona di frontiera, nel senso in cui è inteso da studiosi come Dionisotti, Binni, Dell'Acquila, Valli e Catalano. Come scrive M.B. Pagliara, la «Puglia, per la sua posizione, è luogo di incroci e di intersezioni, una terra dalla complessa struttura antropologica e culturale la cui identità non ha aspetto univoco ma si compone di una molteplicità a volte difforme di apporti e nutrimenti» (M.B. Pagliara, *La diffusione della cultura in Terra di Bari*, p. 69). La Puglia come immagine di tutti i Sud, o meglio come ponte tra i popoli del Sud, come 'alternativa mediterranea', come recita un significativo saggio uscito in questi ultimi anni (*L'alternativa mediterranea*, a cura di F. Cassano e D. Zolo, Milano, Feltrinelli, 2007).

Negli ultimi quarant'anni la cultura letteraria pugliese si è rapportata alle correnti del dibattito nazionale e internazionale, fuoriuscendo dall'ambito regionalistico. Spiccano nomi di scrittori, movimenti letterari e riviste con tematiche e scritture assai diverse, ma che concorrono, come sottolinea Catalano nell'*Introduzione*, a fornire «un'immagine della Puglia nella quale convivono processi di modernizzazione e modelli culturali obsoleti, arcaismo e sviluppo metropolitano, segnato

spesso da laceranti contraddizioni sociali e ambientali [...]./ Non mi pare che si possa definire con un solo aggettivo la letteratura che oggi si fa in Puglia [...] un orizzonte mediterraneo convoglia tensioni in cui modernità e arretratezza danno vita a composti di micidiale forza inventiva e sociale» (pp. XIII-XIV). L'*Introduzione* al volume vale quasi come manifesto etico-politico: in essa il critico ribadisce più volte come la cultura pugliese sembri puntare a riqualificarsi avendo come punti di riferimento i «paesi del vicino Oriente e del bacino mediterraneo in nome di una comune aspirazione verso la costruzione di identità plurali, capaci di spostare il problema verso quelle componenti radicali di dialogo interculturale e interetnico che oggi paiono ai più ineludibili nel panorama globalizzato dell'età in cui ci tocca vivere e operare» (p. XVI). Terra di emigrazione e immigrazione, la Puglia ha dovuto misurarsi più di altre regioni italiane con la lingua e la cultura degli *altri*, come argomentano I. Tempesta, *L'italiano oggi. Resistenze e innovazioni nel repertorio dell'italiano contemporaneo*, pp. 70-91, e C. Siani, *Gli autori pugliesi all'estero*, pp. 449-490. Vanna Zaccaro sottolinea, del resto, come, sin dagli anni Ottanta Raffaele Nigro e Nino Angioli, nei *Preliminari per un manifesto dell'arte post rurale o dell'occidentalismo imperfetto*, abbiano avviato «la loro riflessione sull'occidentalismo imperfetto, dichiarando la volontà di mettere la scrittura artistica al servizio di un impegno che promuova incroci e incontri di uomini e culture, riconoscendo a una regione di frontiera come la Puglia una funzione protagonista e invitando a una generale mobilitazione intellettuali, artisti e scrittori, appunto il polline culturale del nuovo millennio, per costruire attraverso il ponte della letteratura, come già Calvino sosteneva, una nuova civiltà» (*La narrativa in Terra di Bari*, p. 176).

La regione si presenta come un laboratorio del bacino mediterraneo, che tenta la rinascita nella convinzione che la questione meridionale non possa essere risolta entro i limiti geografici e culturali del Sud e dei rapporti con lo Stato centrale. Secondo Catalano, sembra imporsi la necessità «di un incontro, ormai improcrastinabile, tra fedi e culture, se vogliamo cogliere il nesso che oggi stringe davvero tutto il mondo

in un villaggio globale in cui cerchiamo di capire l'*altro* come ricchezza e opportunità di crescita umana, letteraria e sociale» (*Introduzione*, p. X). Il critico richiama perciò gli studi sull'alternativa mediterranea in campo socio-antropologico: se la scuola 'catalana' assume il Mediterraneo «come riserva morale dell'Occidente, bacino ecologico del suo umanesimo», Fernand Braudel «valorizza il pluralismo delle fonti culturali che danno vita alla civiltà mediterranea e ne fanno una entità storica globale, caratterizzata da una struttura omogenea, coerente, originale, nella quale le particolarità orografiche del clima hanno favorito la formazione di culture e sistemi commerciali in relazione tra loro. Dobbiamo anche sottolineare come il mare tra le terre (il Mediterraneo) costituisca la più grande concentrazione di beni artistici del mondo, al punto che, come sostiene Braudel, la grandezza del Mediterraneo resiste nel lungo periodo anche alla sfida dei grandi spazi oceanici. Di recente Tahar Ben Jelloun, il grande scrittore maghrebino [...] ha dichiarato che il Mediterraneo, oltre ogni altra definizione, è soprattutto un modo di essere e di pensarsi al mondo in relazione con gli altri, circostanza che fa sì che Tangeri, Bari e Brindisi presentino impressionanti analogie nel modo di vivere» (*Introduzione*, p. XI).

Gli studiosi che hanno attraversato la produzione letteraria pugliese degli ultimi quarant'anni hanno cercato di far emergere la specificità delle varie province, passando in rassegna poeti e prosatori, movimenti letterari, riviste, personalità e istituzioni di spicco nel campo musicale, cinematografico, teatrale, editoriale. Numerosi i poeti e i narratori che si segnalano per la qualità della loro produzione e di cui in questa sede è difficile dare conto: si impone una varietà di scritture e di esperienze che non sono facilmente riconducibili a denominatori comuni, mancando una referenzialità teorica e modelli forti di riferimento. Questo volume è un tentativo di canonizzare scrittori di valore e spiccata originalità, pur nella diversità dei livelli e degli esiti, rintracciandone poetica e forma espressiva. Con D'Amato si può affermare che le sperimentazioni letterarie più originali provengono dai paesi della provincia: «mentre i più grandi centri urbani producono merci e offrono senz'altro servizi, l'appartata e apparentemente tradizionale

provincia si concede spazi di maggiore creatività e medita aggiornamenti più incisivi e urgenti, in forza di soprassalti di coscienza e di scelte stilistiche» (*Poeti in Capitanata*, p. 93). La produzione narrativa, che annovera nomi di primissimo piano, è indagata in particolare da E. Catalano, *Tradizione e ricerca del nuovo nella letteratura in Puglia*, pp. 1-36, L. Durante, *La scrittura narrativa in Capitanata*, pp. 123-147, V. Zaccaro, *La narrativa in Terra di Bari*, pp. 176-212, E. Catalano, *La scrittura letteraria dell'Alto Salento: narrativa, teatro e poesia in Terra di Brindisi*, pp. 242-299, M.G. Barone-F. Moliterni, *La narrativa a Lecce e in provincia*, pp. 370-397 e L. Sebastio, *Momenti e figure della letteratura a Taranto*, pp. 398-434. In campo poetico il dato più rilevante è che la nuova generazione ha dovuto 'fare i conti' con l'opera di Vittorio Bodini, come sottolineano S. D'Amaro, *Poeti in Capitanata*, pp. 92-122, D.M. Pegorari, *La poesia in Terra di Bari*, pp. 148-175, A. De Macina, *Poeti in Terra di Brindisi dagli anni Ottanta a oggi*, pp. 300-325, M. Tordio, *La poesia dialettale contemporanea in Terra brindisina*, pp. 326-334 e D. Valli, *Sei poeti salentini*, pp. 335-349. Di grande valore la produzione narrativa che si qualifica per l'attenzione al dato civile e socio-ambientale; esponenti eccelsi di questa letteratura sono per esempio Giuseppe Cassieri, Cristanziano Serricchio e Nino Consiglio, che appartengono alla stessa generazione e che hanno come punto di riferimento Leonardo Sciascia, «lo Sciascia», come scrive Durante, «che in un certo senso riscatta la numerosa e preziosa categoria degli intellettuali periferici, studiosi di pregio e colti operatori della formazione scolastica, uomini in grado di garantire, soprattutto in un momento storico come quello tra gli anni Settanta e Ottanta, un vero e proprio fortilizio di presidi culturali diffusi nel territorio, nel Sud, in cui mafia ed emigrazione decimavano le 'persone oneste' e in cui l'affanno rispetto al passo settentrionale rappresentava ragione di preoccupazione anche per l'opinione pubblica conservatrice» (*La scrittura narrativa in Capitanata*, p. 134). Ancora, si potrebbero ricordare tra i numerosi e pregievoli poeti e narratori 'impegnati' Raffaele Nigro e Gianrico Carofiglio, o il critico Gerardo Trisolino, di cui Catalano, facendo riferimento a *Scritture brevi*, un

saggio del 2002, fa alcune considerazioni che valgono a qualificare il *modus operandi* degli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione di *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*: «Il libro del 2002 si impone per un'elegante misura letteraria robustamente innestata su una linea etico-civile che salva l'esercizio poetico e narrativo dal costante rischio dell'autoreferenzialità e lo àncora alle tematiche e ai processi della trasformazione: capire e conoscere [...] sono connotati di una critica militante che non brucia, tuttavia, i testi nello spazio angusto della recensione, ma li colloca nel solco di una tradizione formativa e conoscitiva che appare, ancora oggi, l'unica possibilità di resistenza che la letteratura possiede, circondata com'è dall'arroganza riduttivisticamente 'divistica' dei media e della cecità politico-istituzionale di una gestione dell'università, nel suo complesso, che rischia di porla fuori dal mercato del lavoro. Nei saggi di Trisolino [...] è rintracciabile una passione civile non disgiunta mai dalla doverosa attenzione verso lo specifico letterario, in un riuscito intreccio di sapore storico e di trepidazione civile» (*La scrittura letteraria nell'Alto Salento*, p. 276).

Se preponderanti sono i saggi dedicati all'analisi della produzione letteraria, non di meno rilievo sono quelli che vagliano l'impatto della cultura teatrale e cinematografica in Puglia negli ultimi quarant'anni, come quello di T. Achilli, *Il teatro dalla comunità al consumo*, pp. 213-241, e A.G. Mancino, *Pugliesi brava gente: cinema e set in Puglia*, pp. 491-505. Da segnalare i non pochi pregevoli contributi critici che focalizzano l'attenzione sull'attività delle riviste, da quelle di maggiore visibilità a quelle meno conosciute, che hanno avuto un innegabile influsso sulla cultura pugliese per i dibattiti e gli scambi di idee provenienti da aree nazionali e internazionali, come argomenta L. Giannone, *Le riviste letterarie, i fogli di poesia, i gruppi a Lecce e in provincia*, pp. 350-369. Un'importante rassegna sull'attività editoriale pugliese, sulla funzione fondamentale della piccola e media editoria locale (Besa, Manni, Palomar, Progedit e Stilo), spesso in grado di recitare un ruolo di primo piano nel contesto nazionale accanto alle grandi editrici pugliesi (Dedalo, Lacaita, Laterza e Schena), si deve a

P. Gasparro, L. Marino-M.E. Palmisano, *L'editoria libraria in Puglia. Schede informative*, pp. 506-526, che confermano la vivacità culturale di una regione che ha saputo recepire quasi tutti i movimenti letterari e artistici, anche quelli più elitari.

Monica Lanzillotta

**Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, pagine 226**

Rispondendo al quesito «cosa fare dell'estetica in un'epoca in cui tutto diventa estetica?» (p. 9), Massimo Fusillo elabora uno studio sulla storia e sugli attuali sviluppi delle interazioni tra estetica e letteratura. Partendo dalla confutazione delle recenti tesi negazioniste della funzione dell'estetica nell'ambito della cultura postmoderna, il saggio ripercorre la storia delle relazioni tra estetica e letteratura dalle origini sino agli esiti degli studi contemporanei, rispondendo alla necessità di una panoramica dell'evoluzione di una scienza dai confini non sempre definiti e problematica nelle sue intersezioni con ambiti di studio ibridi. Ponendo la questione del valore dell'esperienza estetica dal punto di vista critico e artistico, l'approccio analitico alla trattazione sistematica dell'estetica della letteratura prevede tre linee d'indagine: una essenziale rassegna, diacronicamente presentata, delle teorie fondamentali; una riflessione sullo *status* dell'estetica letteraria ricavata dal richiamo ad alcune voci autoriali e organizzata come analisi degli assi fondamentali della comunicazione letteraria (autore, genere, testo, lettore) attraverso passi tratti da letterature di tutte le epoche; una disamina dell'estetica letteraria contemporanea attraverso una mappa di parole-chiave paradigmatiche di vari aspetti dell'ambito oggetto di studio.

L'analisi di Fusillo parte dalla *Poetica* aristotelica, «primo trattato di estetica della storia, prima opera di teoria della letteratura, primo saggio di critica e di storia letteraria» (p. 19), che pone l'accento sulla basilare capacità di universalizzazione e modellizzazione di qualsiasi

esperienza estetica, riconoscendo nel processo di «potenziamento espressivo del particolare» (p. 20), attuato attraverso la *mimesis*, un modello estetico ancora attuale, in quanto generatore di un'empatia fondamentale alla necessaria 'sospensione dell'incredulità' dell'interlocutore. Ma la notevole portata della teoria aristotelica è da ravvisarsi nel riconoscimento della relazione tra *mimesis* e *mythos*, nucleo del concetto di letterarietà di un'opera e fondamento delle riflessioni novecentesche formaliste e strutturaliste sui meccanismi di funzionamento del racconto. Fa parte della panoramica sulle prime riflessioni di estetica anche il richiamo alla nozione di 'sublime', di cui viene declinata l'evoluzione dalle origini, con il celebre trattato pseudo-longiniano *Sul sublime*, teorizzante l'importanza dell'esperienza soggettiva nella composizione letteraria (ripreso dal decostruzionismo moderno), alle trasformazioni progressivamente subite dal concetto (nelle teorie di Burke, Kant, Schelling ed Hegel), fino al suo declino sancito dall'estetica crociana, salvo poi configurarsi come novella categoria estetica in alcune forme di comunicazione moderna e postmoderna (arte contemporanea e cinema *horror*). Un altro momento nodale nella storia della riflessione sulla letteratura è rappresentato dall'*Ars poetica* oraziana, opera in cui il germe teorico dell'intertestualità principia l'estetica classicistica, dominante l'intera precettistica retorica (pur con le importanti deviazioni anticlassiche manieristiche e barocche) fino al XVIII secolo. Documentati lo stacco illuministico della riflessione poetica dal modello aristotelico (ancora linea guida dell'*Arte poetica* di Boileau) e la nascita, fra Settecento e Ottocento, con Baumgarten, Vico e Kant, dell'estetica «come disciplina filosofica autonoma» (p. 39), in epoca romantica si assiste al passaggio dalla concezione dell'arte come 'imitazione' di una realtà naturale, propriamente aristotelica, alla concezione di un'estetica espressivo-creativa che considera l'attività letteraria come comunicazione spontanea dell'interiorità autoriale (paradigmatica è la celebre *Prefazione* di William Wordsworth alla ristampa del 1800 delle *Lyrical Ballads*).

L'estetica è «scienza antica e moderna allo stesso tempo, ma consolidata e ratificata nella modernità» (p. 13), una volta prevalsa la

convinzione della necessità di un ripensamento del rapporto tra testi letterari e critica, rapporto che può prevedere un intreccio fra creazione e riflessione. Se l'«opera è un organismo assolutamente individuale, la cui vita si prolunga e si sviluppa attraverso la critica» (p. 41), la creatività autoriale e l'originalità ermeneutica dell'interlocutore diventano dimensioni innovative della scrittura di primo e di secondo grado, ponendo le basi per i futuri sviluppi della critica psicoanalitica e dell'estetica della ricezione. Il concetto di ironia romantica costituisce uno dei momenti più alti della riflessione estetica, in quanto fulcro teorico e pratico della congiunzione tra i due momenti, creativo e riflessivo, della produzione letteraria, nonché rappresentazione del fondamentale «momento di autocoscienza dell'artista: un distacco comico dalla propria attività che controbilancia l'abbandono all'entusiasmo creativo e si richiama alla rottura dell'illusione scenica prevista nella commedia antica» (p. 42). Il contrasto insito nel rapporto tra finito e infinito è affrontato attraverso l'ironia che stimola la scelta del frammento (altra futura ripresa novecentesca, assieme alla rivalutazione del romanzo e alla concezione del perpetuo divenire dell'opera d'arte) quale mezzo per esprimere la tensione umana verso l'infinito.

Passando attraverso l'esperienza dell'Estetismo di fine Ottocento, che ha in Oscar Wilde il rappresentante più consapevole e il teorico più audace e originale (basti pensare alle sue affermazioni, ne *Il critico come artista*, sulla critica creativa e sulla valenza attiva dell'esperienza ricettiva), si perviene alla demolizione crociana di molte categorie estetiche basilari in nome di una concezione dell'arte come atto di intuizione-espressione, affrancato da qualsiasi istanza esterna di tipo sociale o teorico in quanto esperienza autonoma e insostituibile forma di conoscenza; una teoria che deriva la cifra essenziale dalla riflessione di Vico sul ruolo produttivo dell'immaginazione e sulla storizzazione e valorizzazione dell'«universo del mito come forma autonoma di linguaggio» (p. 53), teoria che avrà notevoli sviluppi in campo antropologico. I due poli crociani dell'esperienza estetica, genio creativo e gusto ricettivo, si pongono sulla stessa linea teorica romantica e 'decadente', pur giungendo alla distinzione, ormai formu-

laica, tra poesia e non poesia spesso considerata un limite negli studi su Croce. Eppure una certa riabilitazione del concetto di letteratura, in quanto forma ibrida di contenuti vari, si trova nell'opera *La poesia*, del 1936, maturata in un periodo in cui l'impulso eversivo delle avanguardie, non sfociato in nessuna concreta novità creativa, determina una frattura nel rapporto fra arte e pubblico.

Incamerando nell'ambito della modernità le esperienze formaliste, strutturaliste, semiotiche, psicanalitiche, marxiste e sociologiche, l'autore ne dipana i percorsi teorici individuandone i nuclei concettuali fondamentali (nascita della teoria della letteratura come disciplina autonoma, studio della letterarietà, estetica freudiana della censura e scoperta della logica e del linguaggio dell'inconscio nel processo produttivo-ricettivo, interesse per il romanzo in quanto genere adeguato al rispecchiamento delle dinamiche del contesto sociale) e fornendo una esaustiva panoramica dei principali ambiti dell'estetica letteraria novecentesca, giungendo alla trattazione degli studi moderni sulla prosa (che hanno avuto i più importanti teorici in Lukács e Bachtin), nonché dell'estetica del montaggio di Adorno e della «poetica dell'ibridazione postmoderna» (p. 79) de *I «passages» di Parigi* di Benjamin.

La dimensione estetica dell'esperienza ricettiva viene, invece, inserita in un contesto d'analisi più contemporaneo, attraverso il richiamo all'estetica della ricezione (fotografata in una panoramica sugli studi di Jauss, Iser ed Eco sul processo interattivo dell'atto della lettura) e ai suoi precedenti, la fenomenologia (attenta all'atto della lettura inteso quale punto d'intersezione tra le intenzioni di autore e destinatario) e l'ermeneutica (ricordata nei suoi diversi sviluppi, dal pensiero di Dilthey alla filosofia esistenzialista heideggeriana, dall'interpretazione di Gadamer alla corrente filologica di Hirsch), teorie variamente imperniate sulla figura del lettore, il cui rapporto virtuale con il testo e con l'autore, costituente «un dialogo *in absentia*» (p. 91), determina la problematicità di ogni teoria della lettura; una complessità variamente affrontata, fino agli esiti più provocatori del decostruzionismo.

Ma la nuova funzione dell'estetica in una contemporaneità soggetta a continue trasformazioni, in cui l'unico modo per categorizzare le

nuove tendenze artistiche e letterarie sembra essere la premessa del prefisso plurivalente post- a qualsiasi neologismo denominativo (postmoderno, postmodernismo, poststrutturalismo, 'posthuman'), sembra configurarsi nell'unione programmatica tra linguaggi diversi e nuove tematiche, nel riuso di generi e testi, processi atti a esprimere il nuovo *status* dell'identità «(etnica, culturale, sessuale), concepita sempre come costruzione sociale, e mai come essenza immutabile» (p. 101).

In un'era in cui l'estetizzazione sembra pervadere ogni dimensione del vivere quotidiano e la letteratura ha evidentemente perso l'originaria centralità nel sistema delle arti, il concetto formalista di 'straniamento' potrebbe rivelarsi fondamentale per «sospendere l'automatismo della percezione quotidiana, assumendo [...] la prospettiva di uno straniero, capace di denudare e demistificare la realtà, senza darla mai per scontata» (pp. 58-9). E il valore dell'esperienza letteraria continua a consistere nella promozione di una prospettiva critica bachtiniana-polifonica, che amplifica la sua portata interpretativa dell'alterità attraverso l'intrinseco *status* dialogico determinato dall'alternarsi di vari punti di vista sul mondo, funzione che sembra esser sempre più concretizzata dalla diffusione dei linguaggi della Rete. Ma la «letteratura esplora da sempre la dimensione del virtuale, molto prima che questa diventasse una tecnologia dominante: ha quindi molto da dare e da ricevere dalla contaminazione con i nuovi linguaggi; ha tutte le carte in regola per accettare le sfide del contemporaneo e restare una preziosissima esperienza che permette di leggere il mondo attraverso prospettive multiple: identificandosi nelle passioni e nei linguaggi di personaggi spesso lontanissimi dal nostro universo quotidiano» (p. 10).

Angela Francesca Gerace

## NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, in formato *Word per Windows*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia (una in formato “doc” e l'altra in formato “rtf”) a:

### Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL

87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.45.07 - fax (0984) 49.45.01 - E-mail: [fiusi@fil.unical.it](mailto:fiusi@fil.unical.it)

**Le citazioni vanno redatte nel seguente modo:** • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo, editore, data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde ( ), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinatate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”. • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre [ ]. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ‘ ’. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

**Per le parti di testo scritte in greco antico usare il font “Greek”.**

### Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.	in particolare = in part.	<i>scilicet</i> = <i>scil.</i>
carta/e = c./cc.	manoscritto/i = ms./mss.	seguito/ì = s./ss.
commento = comm.	nota/e = n./nn.	<i>sub voce</i> = s. v.
confronta = cfr.	opera citata = <i>op. cit.</i> (corsivo)	supplemento = suppl.
eccetera/et cetera = ecc.	pagina/e = p./pp.	traduzione italiana = trad. it.
edizione = ed.	paragrafo/i = §/§§	verso/i = v./vv.
frammento = fr.	ristampa anastatica = rist. anast.	volume/volumi=vol./voll.

### Esempi di riferimenti bibliografici

Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.

C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in *idem*, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).

C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976<sup>2</sup>.

Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.

L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.

E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.

A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).

cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page *PMG* 822).

cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.

Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.

E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.

G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.

V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.

C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.

G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

# ESPERIENZE LETTERARIE

*presenta*

## ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo.

Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

### **Direzione**

**Marco Santoro**

Università di Roma "La Sapienza"  
Via Vicenza, 23 - 00185 Roma

Tel. +39 06 49255517

Fax +39 06 49255506

[marcosantoro@italinemo.it](mailto:marcosantoro@italinemo.it)

### **Segreteria**

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi [segreteria@italinemo.it](mailto:segreteria@italinemo.it)

### **Dibattiti e discussioni**

[forum@italinemo.it](mailto:forum@italinemo.it)

### **Iniziative e progetti in corso**

[notizie@italinemo.it](mailto:notizie@italinemo.it)

Finito di stampare nel mese di aprile 2010  
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali  
per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)



